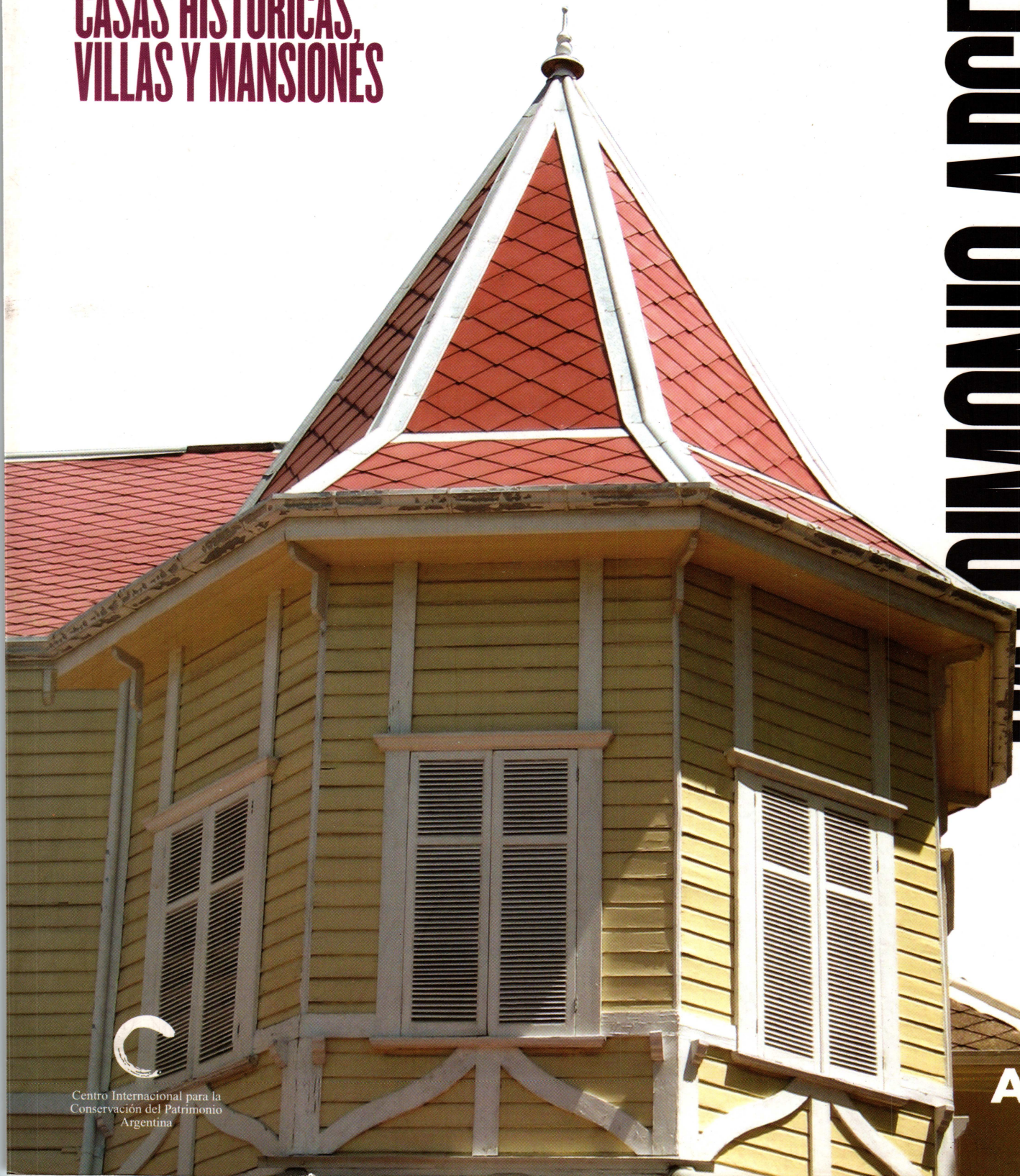
08

CASAS HISTORICAS, VILLAS Y MANSIONES

PATRIMONIO ARGENTINO



Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio Argentina

ARQ
Clarín

PATRIMONIO ARGENTINO

Clarín

DIRECTORA
Ernestina Herrera de Noble

EDITOR GENERAL
Ricardo Kirschbaum

EDITOR ADJUNTO
Ricardo Roa

EDITORA JEFA
Silvia Fesquet

DIRECTOR DE ARTE
Gustavo Lo valvo

DIRECTOR DE FOTOGRAFIA
Jorge Durán y Dani Yako

ARQ. DIARIO DE ARQUITECTURA

EDITOR GENERAL
Berto González Montaner

EDITOR ADJUNTO
Miguel Jurado

EDITORAS
Graciela Baduel
Cayetana Mercé

REDACTORES
Ariel Hendler, Paula Baldo, Vivian Urfeig, Dardo Villafañe, Juan Décima, Federico Ambrosio, Inés Alvarez

DISEÑO
Carlos Vázquez
Mariana Zerman

EDICION FOTOGRAFICA
Oscar Harispe

PATRIMONIO ARGENTINO ES UNA PUBLICACION DE ARQ. DIARIO DE ARQUITECTURA DE CLARIN

EDITOR DE LA OBRA
Berto González Montaner (ARQ)

COMPILACION Y EDICION GENERAL
Nani Arias Incollá (CICOP)

EDICION Y COORDINACION GENERAL
Graciela Baduel (ARQ)

COORDINACION CONTENIDOS
Rosario Betti (CICOP)
Norberto Feal (CICOP)
Estanislao Martínez (CICOP)

EDICION DE TEXTOS
Vivian Urfeig (ARQ)

DISEÑO
Márquez Diseño

EDICION FOTOGRAFICA
Luciana Betesh

María de las Nieves Arias Incolla
Casas históricas, villas y mansiones / María de las Nieves Arias Incolla ; edición literaria a cargo de Berto González Montaner.
- 1a ed. - Buenos Aires : Arte Gráfico Editorial Argentino, 2012.
144 p. : il. ; 28x22 cm. - (Patrimonio argentino; 9)
ISBN 978-987-07-2098-0
1. Patrimonio Cultural Argentino. 2. Patrimonio Arquitectónico.
I. González Montaner, Berto, ed. lit. II. Título. CDD 728.8

Fecha de catalogación: 25/07/2012

PATRIMONIO ARGENTINO

ARQ
Clarín

Centro Internacional
para la Conservación
del Patrimonio
Argentina

Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, por cualquier medio, ya sea gráfico o electrónico, sin permiso previo de los titulares de los derechos.

Las opiniones vertidas en los artículos son de responsabilidad exclusiva de sus respectivos autores. Su inclusión en "Patrimonio Argentino" no implica que tales afirmaciones sean compartidas por los editores. Todas las imágenes publicadas en "Patrimonio Argentino" han sido generadas por el equipo de la obra, provistas por los archivos de Clarín y La Razón, por los autores de los artículos, por los fotógrafos que las produjeron o por las instituciones a cuyo resguardo se encuentran. En los últimos casos se las reproduce contando con la cortés autorización de los nombrados. Todo error u omisión es involuntario, por lo que si fueran notificados los editores se comprometen a corregirlo en la primera oportunidad posible.

08

PATRIMONIO ARGENTINO

CASAS HISTORICAS, VILLAS Y MANSIONES

INDICE

8 UN AMPLIO ABANICO DE EXPRESIONES
Eduardo Gentile y Fernando Gandolfi

18 CASA DE DIEZ DE ANDINO
Luis María Calvo

26 CASA DEL MARQUES DE SOBREMONTE
María Rebeca Medina

34 CASA HISTORICA DE TUCUMAN
Juan Carlos Marinsalda

40 CASA DE SANTIAGO DE LINIERS
Silvia Isabel Rickert

44 CASA NATAL DE SARMIENTO
María Rosa Plana

50 CASA DE ALTOS DE ELORRIAGA
Bettina Kropf

54 CASA DE LOS GOBERNADORES CIVIT
Silvia A. Cirvini y Lorena Manzini

60 CASA PADILLA
Roque M. Gómez

66 MUSEO ALMAFUERTE
María Cristina Avinceta y Perla Strelzik

70 CASA CASTAGNINO
Cecilia Isabel Rosado

76 VILLA HORTENSIA
Gabriel Eduardo Asorey

82 VILLA ORTIZ BASUALDO
Graciela María Di Iorio

90 VILLA VICTORIA
Silvia Yolanda Roma

96 CASA DE ALEJANDRO VIRASORO
Lucrecia Guarrera

104 CASA DE RICARDO ROJAS
Norberto Feal

110 CASA DE VICTORIA OCAMPO
Luis José Madial

114 LA CASA SOBRE EL ARROYO
Herman Clinckspoor

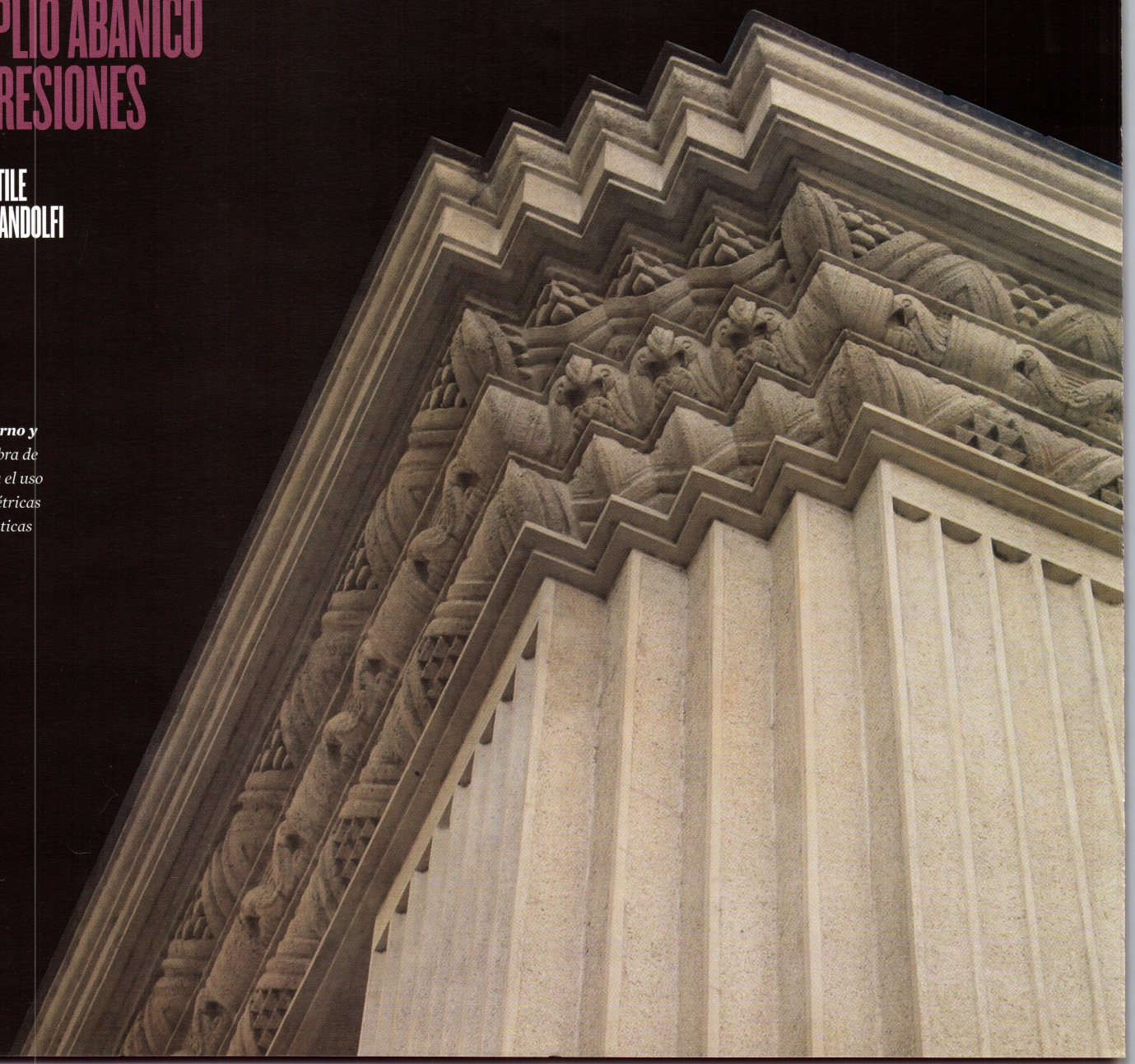
122 CASA CURUTCHET
Jorge Néstor Bozzano

132 CASA ESTUDIO DE GERARDO ANDIA
Julio Miranda

138 CASA BENITO
María Laura Cuezzo

CASAS HISTORICAS, VILLAS Y MANSIONES
UN AMPLIO ABANICO DE EXPRESIONES

EDUARDO GENTILE
Y FERNANDO GANDOLFI



Lenguaje moderno y abstracto. *La obra de Virasoro plantea el uso de formas geométricas puras, características del Movimiento Moderno.*

Realizar un recorrido histórico a través de la vivienda en la Argentina en un ciclo de larga duración implica inscribir su narración en coordenadas tan variadas como heterogéneas. La historiografía ha puesto a punto hipótesis y perspectivas que tienen su sede en diversos campos, algunos tradicionales como la cuestión de los estilos y los matices que introduce el autor y otros más afines a la expansión de las ideas en el último cuarto del siglo XX: la antropología, la cultura material, la historia cultural o la historia de las mentalidades.

Por ello, explicar la existencia de las tan variadas expresiones que recoge este volumen requiere desplegar un abanico de argumentos cuya gravitación en las obras no resulta unívoca. El recorrido que propusimos en esta introducción implicó encontrar grandes afinidades, problemas comunes que puedan dar lugar a categorías dotadas de cierta coherencia en los términos que la cuestión de la vivienda unifamiliar implica. Para mayor claridad lo hemos organizado en seis apartados.

Vivienda en San Antonio de Areco. *Construida a mediados del SXIX.*

A modo de síntesis podemos señalar que el primer apartado está dedicado a tratar las expresiones realizadas dentro de un marco histórico que comprende el período de dominio hispánico y los cincuenta años posteriores a 1810. En este ciclo, las modestas condiciones materiales y la relativa estabilidad del modelo social dan lugar a un hábitat cuya identidad resulta palpable y representativa de la época colonial y poscolonial. Si bien en las primeras décadas del siglo XIX se produjeron transformaciones a partir de introducir puntuales recursos técnicos y estéticos (distribución de ambientes, confort, regularidad neoclásica), estos cambios no alteraron el promedio de este prolongado ciclo.

El segundo momento (item 2) se corresponde con el treintenio que se desarrolla desde la Organización Nacional hasta fines de la década de 1880 (aunque en algunos sitios se prolonga hasta 1900) caracterizado por la italianización neorenacentista de las ciudades y pueblos. Lenguaje arquitectónico sistematizado y hegemónico por entonces estableció una clara división frente a las expresiones precedentes, fruto de la empiria y la escasez de recursos. A la par que este cambio estético se produce, la transformación material del hábitat se va manifestando en la configuración de la envolvente y del interior (mobiliario, artefactos, enseres).

En el auge del proyecto del Ochenta se van a desplegar simultáneamente dos tipos de hábitat que hemos decidido tratar en apartados individuales, dado que provienen de vertientes distintas: por un lado el modelo francés del hôtel, que se enraíza en antecedentes medievales pero que se redefine desde el siglo XVI en tipos de organización y expresión característicos (item 3) y por otro, el cottage pintoresco de raigambre anglo-normanda (item 4). Si el primero es predominantemente urbano, el segundo está asociado a estancias y sitios de vacaciones. En ambos casos se trata de expresiones apropiadas por la alta y mediana burguesía -difíciles de miniaturizar para alcanzar sectores menos favorecidos-, que por la expansión económica del período y la concurrencia de nutridos recursos humanos y materiales dieron lugar a un universo cuantitativo muy vasto. La modernización del hábitat se operó en estos ejemplos, que con la difusión de la electricidad incorporaron desde llamadores a sistemas de calefacción.

Las alternativas a estos dispositivos exclusivos estuvieron dadas por el ascenso social de los sectores medios (cuyos valores a veces se identificaron con

los de las capas altas, adoptando su hábitat) los cuales buscaron expresiones alternativas denotando un gusto tan individual como rarificado. En esta categoría hemos situado las manifestaciones derivadas de las distintas tendencias del Modernismo europeo, la búsqueda de identidad nacional que está en la base del movimiento Neocolonial, las sofisticadas expresiones del Art Déco o los primeros y tímidos ensayos de la Arquitectura Moderna. En esta etapa se asumen los esquemas distributivos precedentes, tensionándolos en función de búsquedas individuales (continuidad espacial, compactación de la planta) que otorgan singularidad a esta producción (item 5).

Finalmente, (item 6) a partir de la cuarta década del siglo XX comenzaron a emerger resultados más elocuentes del quiebre de los modos tradicionales de producir la vivienda, a partir de la invención de un organismo original que sintetice las demandas del programa, las expectativas del comitente, eventualmente las particularidades del sitio y las condiciones materiales, procesados todos estos elementos a través de la personalidad creadora del autor; dando lugar a expresiones tan variadas como inclasificables. Cubriendo un arco que incluye desde modestos encargos a la disponibilidad y búsqueda de representación propias de las fortunas del Ochenta, la expansión de recursos que experimentó el país desde entonces derivó en la multiplicación de estos ejemplos. Modelo de producción autoral que -Hipermodernidad mediante- aún se mantiene vigente y cuyas expresiones han entrado a formar parte de los testimonios del patrimonio material y cultural.

1. Desde el dominio hispánico hasta 1860

La austeridad constructiva de las primeras manifestaciones en el campo de la vivienda en la Argentina ha dificultado la subsistencia de estos ejemplos, a excepción de pocos y singulares casos, obligándonos a conocerlos a través de relatos. Por lo tanto, los escasos ejemplos que subsistieron -no necesariamente obras consideradas áulicas en su momento- brindan una visión parcial de un fenómeno mucho más amplio. Cuando los ladrillos y las tejas sustituyeron a las paredes de adobe y a los techados de cañas y paja, podemos hablar de una materialidad destinada a perdurar sin mayores cuidados.

La configuración general de las viviendas se basaba en la yuxtaposición de cuartos enfilados en los que la especificidad funcional no se traducía en variedad de forma y tamaño. El esquema se completaba con un corral cercado y una huerta, dado que en la mayoría de los casos la subsistencia se aseguraba con la cría de animales y el cultivo doméstico. Cuando los recursos lo permitían, la casa se iba conformando con dos patios, uno para los dueños de casa y el trasero para el servicio (que por cierto habitaba también la casa). Este esquema lo emparenta con el paradigma mediterráneo con raí-

El conjunto de la residencia presidencial de Olivos. *Responde a los parámetros de las villas de recreo inspiradas en la tradición del Noroeste italiano.*

Expresiones variadas, que responden a distintas épocas históricas, se articulan para dar lugar a la figura de autor, que expresa su personalidad en cada obra. El lenguaje colonial, las influencias de movimientos europeos, las vertientes tipológicas urbanas y las viviendas previstas como casas de veraneo. Todas las líneas confluyen en una producción arquitectónica amplia, rica y variada.

ces en la antigüedad romana. Eventualmente, hacia un tercer patio abrían depósitos y caballerizas. En el área urbana más consolidada, algunas viviendas disponían de cuartos para rentar a comerciantes.

En el periodo hispánico (llamado por la historiografía poscolonial) el salto cualitativo entre las casas solariegas (aquellas que materializaban en el espacio la relación señor-sirviente, propia de la nobleza) y aquellas más modestas fue al parecer menos acusado que en las ciudades europeas de su tiempo donde los palazzi contrastaban radicalmente con las viviendas de artesanos. Esta homogeneidad sería invocada idealizadamente a partir de los años '20 del siglo XX tanto por posiciones reactivas y conservadoras -horrorizadas por la Babel de lenguajes arquitectónicos atribuidos al flujo inmigratorio- como por vanguardias de elite, como el grupo Martin Fierro.

La realidad pareciera haber sido más variada ya que todo un vocabulario hispano expresa los desniveles sociales y materiales del hábitat. Los remanentes materiales de este proceso nos hablan de la voluntad de incorporar estilemas propios, usuales en el repertorio del tardío Renacimiento y del Barroco (columnas salomónicas, frontis quebrados, cartelas ornamentales, profusión de decoración concentrada en la portada), una mano de obra habilidosa en la talla de madera, aunque guardando una distancia material y simbólica con la arquitectura civil y religiosa producida por los cabildos o las órdenes.

Las primeras décadas del período independiente mostraron el resultado de la influencia de los técnicos formados en la Academia de San Fernando, quienes llegaron en los últimos años de la presencia borbónica en estas tierras, A esto debe sumarse el arribo desde Europa de arquitectos como Zucchi, Catelin o Senillosa.

Opuestos estética e ideológicamente a los excesos del Barroco, en la escala de la vivienda se aplicaron por un lado a reducir el repertorio estilístico a un código elemental, acorde a la cuestión del carácter del edificio que imponía una jerarquía simbólica en la que la vivienda ocupaba un rol secundario frente a la arquitectura representativa y por el otro introducir una regularidad que ha sido vista como empática con los valores que se impulsaban en la construcción del Estado.

Al igual que en el ciclo hispánico, la difusión y generalización de los modos de hacer devenidos del saber disciplinar fueron significativas: azoteas planas en lugar de techos en pendiente, balaustradas de hierro forjado, sobrias cornisas, persistencia de la construcción mamposteril constituyeron los rasgos que definieron el paisaje urbano de las ciudades en crecimiento en la primera mitad del siglo XIX. En los tiempos marcados por la modestia de recursos económicos, humanos y técnico-materiales, las sencillas demandas constructivas se correspondieron a ellos formulando una edilicia esencialista cuyas virtudes fueron reconocidas a partir de la Modernidad.

2. De la Organización Nacional hasta 1890

La apertura cultural, social y económica del mundo, devenida de los tiempos que se abrieron con la Organización Nacional fueron pródigos para la definición de un nuevo hábitat.

Como contracara de un relativo aislamiento, la llegada de profesionales, artefactos para integrar el hábitat y la disponibilidad de recursos económicos resultantes del florecimiento de los negocios con el exterior y del crecimiento del consumo interno, fomentaron una puesta al día de las viviendas en relación a los estándares no solo europeos sino también norteamericanos.

Casa en Corrientes. *Segunda mitad del siglo XIX.*

Por su parte, las formulas edilicias tuvieron como foco a Italia, en paralelo a la presencia en nuestro medio de profesionales llegados de Inglaterra y Alemania: así el severo Neoclasicismo de la primera mitad del siglo XIX dio lugar a la hegemonía de un revival del Cinquecento romano. Este resultaba un estilo que permitía establecer una continuidad con las tradiciones locales del Poscolonial a las que sólo bastaba dotar de mayor riqueza decorativa y formal. En virtud de la "democratización del ornamento" aplaudida por Sarmiento, la presencia de una mano de obra más virtuosa llegada de ultramar y la disponibilidad de materiales importados hicieron posible este cambio que alcanzó una extensa difusión. Esta masividad, en correspondencia con la mentalidad de una época marcada por la Revolución Industrial, supuso además el empleo de moldes que agilizaron y abarataron la producción sistemática de capiteles, modillones y demás elementos de la ornamentación clásica.

La escala masiva imprimió un carácter patricio a las ciudades, dignificadas por fachadas organizadas por órdenes de pilastras o columnas, resueltas -en muchos casos- con armónicas proporciones correspondientes a la tratadística. El rasgo más singular fue la traducción del sistema clásico a la escala modesta de los estrechos lotes urbanos, configurando artefactos que encuentran un sentido pleno en la integración "coral" que implica la consensuada adopción de alturas y recursos similares por parte de los lotes contiguos. Esta circunstancia se quebró en décadas posteriores, aislando estas expresiones de un contexto en el cual adquirían una condición superior a su modesta naturaleza.

Tipológicamente predomina la continuidad de la casa de patios urbana pero, en consonancia con las posibilidades de expansión suburbanas, se desarrollan villas de recreo inspiradas en la tradición véneta palladiano-scamozziana. La actual residencia presidencial de Olivos, proyectada por Prillidiano Pueyrredon en 1854 para Miguel de Azcuénaga, es reflejo de esta búsqueda.

3. El modelo francés del hôtel

Si bien el modo de producción del hábitat alcanzado en esta etapa se extiende al menos hasta finales del siglo XIX a numerosas ciudades y pueblos, la avanzada porteña experimenta hacia finales de siglo el cosquilleo de una voluntad de cambio. Esta actitud, que ha sido vista negativamente por la historiografía revisionista, resulta sin embargo un motor de cambios de gran alcance. El afrancesamiento de las costumbres, rasgo que nuestras elites compartieron con sitios tan remotos como el Imperio Ruso, implicó la apropiación de sus sofisticadamente modernos dispositivos de hábitat.

Relativamente ajenos a nuestro clima, estos artefactos septentrionales implicaron el desconocimiento del patio como centro de la vida social, favoreciendo en su lugar el hall y el salón. Pero, por otro lado, supusieron un ideal cortesano de elegante y holgada ceremonia social, iniciada en el solemne y despojado "Cour d'honneur", continuándose en el confortable y femenino "corp de logis" y culminando en la refinada geometría del jardín. Las cualidades no terminaban aquí: el "corp de logis" estaba organizado como un hôtel particulier, con áreas sociales y "appartements" privados, dotados de instalaciones de confort (hogares de calefacción, instalaciones sanitarias) y organizados como suites de habitaciones coligadas y servidas a menudo por discretamente ocultos circuitos de servicio. Este sistema, elaborado en Francia desde el siglo XVI, halló en el hotel parisino inserto en el tejido urbano su mayor expresión, cuya discreción era proverbial. Nuestras elites adoptaron en cambio una tendencia contemporánea que floreció entre la nueva burguesía y tuvo su escenario en los suburbios que se fueron agregando al casco histórico de la ciudad. Esta tendencia auspició la reproducción a escala de los châteaux campestres, que insertos en el contexto urbano produjeron un notorio contraste con las preexistencias ambientales del tejido.

Buscada con ahínco esta distinción, no resultaba alcanzable para muchos. En sintonía con el proceso de ascenso social e identificación de los "nouveau riches" con las elites estas grandiosas composiciones fueron reducidas frecuentemente

Palacio Ferreyra. *En Córdoba, construído para la alta burguesía.*

Chalet de Juana González de Devoto. *Tipología característica de las villas de veraneo en Mar del Plata, de Alejandro Bustillo.*

a los estrechos diez metros de frente. Si los petits hôtels difundidos por el libro de Planat fueron la negociación más acorde que alcanzó una difusión cuantitativamente inusitada dado que redujo a un código razonable la "grandeur" de sus parientes afortunados, resultó en muchos casos en lilliputenses parodias que inescrupulosos proyectistas ensayaron y cuyos resultados pusieron en duda las posibilidades de continuar realizando edilicia de calidad sin acudir a profesionales formados en los secretos del oficio.

4. El cottage pintoresco

Los dilemas que planteaba este borde impreciso entre lo serio y lo festivo encontraron un sitio de legalidad en la tradición pintoresca. Suerte de todo vale disciplinar, su apertura a incluir lo particular, el gesto, lo gracioso, supuso una frescura bienvenida por las sensibilidades saturadas de la complicada etiqueta del hôtel francés. Basta señalar como el pintoresco "hameau" de María Antonieta en Versailles contrasta con el clasicista Petit Trianon para observar como coexistieron ambas posiciones en el tiempo y el espacio.

La sensibilidad por el jardín -origen del Pintoresquismo- se extendió en la Argentina en el marco de un cultivado Romanticismo que encontró su sede favorita en el arcádico retiro de las estancias, idílico escenario que permitía olvidar los rigores de una racional cuadrícula cuya democratizadora aper-

Paraguay 1330. *Una joya del Art Nouveau, obra de Trivelloni.*

Casa en la calle 43, La Plata. *De comienzos del siglo XX, integra arte y arquitectura.*

tura se veía amenazada por la emergencia de los conflictos de clase surgidos a partir de los cambios demográficos y económicos finiseculares.

Pero a fines del siglo XIX surge la alternativa de veranear en la nueva ciudad de Mar del Plata, que en lo sucesivo se convirtió en el banco de pruebas de la expansión, primero de las tipologías propias del Pintoresquismo, como luego de su progresiva reducción para convertirse en bienes accesibles a las clases medias.

¿En qué consistían estas peculiaridades tipológicas? En principio en una actitud a favor de los agrupamientos asimétricos, aditivos y renuentes a aceptar la hegemonía de un partido definido. El ambiente y las sensaciones debían dominar. No se trató de una deliberada postura antiacademicista (como si la Academia se hubiese preocupado por las viviendas, cosa que desde el tratado de Jacques François Blondel, De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration en général, que data de1737, había sido abandonada a favor de la arquitectura pública). Tampoco fue una tendencia necesariamente británica, aunque muchos arquitectos e ingenieros que la practicaron provenían del Reino Unido, como Basset Smith. Figuras como Pater y Dubois fueron diestros proyectistas dentro de esta tendencia mientras que el Traité d'Architecture publicado en1900 por el francés Louis Cloquet hace referencia con amplitud a las categorías de castillos, villas, cottages, cottages americanos, manoirs flamencos y chalets, incorporándolos como otras tantas variantes que el Eclecticismo –que no se reduce a lo ornamental sino que implica la posibilidad de escoger y combinar motivos tipológicos provenientes de diversas fuentes- había habilitado. La relajada disposición del corte posibilitaba alojar habitaciones en los entrepisos, recurso que flexibilizó la -entre nosotros- rígida geometría de los hôtels. Visuales oblicuas, experiencias sensitivas con variadas texturas, colores y materiales, exotismo referencial, constituyeron los recursos con que estas arquitecturas ganaron el favor de un público menos dogmático en sus inquietudes respecto del que había aceptado resignadamente las ascéticas dietas provistas por los tratados clasicistas y que en pocos años llegaría a apreciar la rusticidad de acabados -maderas hachadas, piedras toscamente canteadas- como valor.

5. La vivienda para la burguesía en ascenso

El Pintoresquismo había abierto una brecha en lo legítimo, aunque permaneciendo atado a lo consagrado. El repertorio de signos que esta corriente adoptó se fue configurando por lógica derivación de tradiciones constructivas populares que "ascendieron" a la esfera de los objetos de interés disciplinar. No obstante, los dadores de forma -envueltos en un nitzcheano clima inconformista- encontrarían este camino tan estrecho como los protocolos que era necesario pasar para aspirar al académico Grand Prix.

Por ello, la emergencia de alternativas casi simultáneas caracteriza los cuatro primeros decenios del siglo XX, como expresión de un desasosiego simbólico que halla su razón de ser en las turbulentas aguas de la ruptura social y cultural que caracterizó el paso de la positivista era del progreso y las

certidumbres científicas al triunfo del espíritu y el Irracionalismo.

Precisemos estas actitudes: por un lado el fervor wagneriano por integrar las artes devino en un Esteticismo radical en el que la vida debía someterse a la experiencia del Arte. Sin esta clave es difícil entender, entre otras, la vivienda modernista de la calle 43 de La Plata. Que hasta el presente se desconozca su autor constituye toda una paradoja de esta corriente, superlativamente anclada a la presencia del genio creador. Que este arte fuese Nuevo, connotaba todo un programa revolucionario: el pasado no podía enseñarnos nada, había que comenzar con un gesto demiúrgico que instalara la novedad como valor.

Por otra parte, la inquietud por la identidad nacional supuso entre otras cosas una actitud antimodernista frente a la cultura de mezcla y diversidad que informó la corriente Neocolonial. Escoger el legado español como una fuente legítima de identidad frente al mosaico cultural que se estaba formando obedece a algunas actitudes propias del antirracionalismo que mencionamos.

El sofisticado universo social beneficiado por el auge capitalista, reacio a enarbolar como valor estético el áspero Fordismo y el Maquinismo que le daba sustento económico, y espantado a su vez tanto por la austera y puritana estética socialdemócrata como por los febriles experimentos del Constructivismo bolchevique, encontró una expresión acabada en la glamorosa exposición de Artes Decorativas celebrada en París en 1925. Ante la necesidad de una expresión moderna, y desgastadas las figuraciones empático-naturalistas del Art Nouveau, un nuevo repertorio inundó el mercado de bienes materiales poniendo como premisa simbólica la identidad con el universo del exotismo que solo los pudientes y audaces podían alcanzar, como aquellos exploradores que se aventuraban a conocer Egipto o la recóndita América Central. Lógicamente, su declinación popular alcanzó a quienes, a través de los nuevos medios de masas, aspiraban a pertenecer a ese mundo refinado. Pero así como la encandilada protagonista de La rosa púrpura de El Cairo (film de Woody Allen) sueña con vivir en los pent houses de la 5º Avenida, las expresiones populares del Art Déco remedan a ratos solemnes monumentos funerarios como singulares "follies" insertas en mudos entornos.

La aceptación social por parte de las elites de la estética propia de la Arquitectura Moderna (que implicaba incorporar aquello que los cultores del Art Déco rechazaban) constituyó un proceso llevado a regañadientes, habida cuenta del know how artesanal instalado, cuyas habilidades quedaban opacadas por una configuración tan elementarista como ascética. Invocando entre nosotros las pasadas virtudes del Colonial/Poscolonial frente a la explosión de variedad y "cocoliche", sus mentores lograron anclar estas austeras expresiones -acusadas no sin razón- de fabriles y carentes de alma (en una era espiritualista esto constituía un anatema) entre lo más cerrado de las elites. No obstante, este pírrico triunfo supuso una negociación; la Modernidad renunció a la invención como valor y se refugió en las cómodas aguas de la manualística y la continuidad tipológica.

6. Desde 1940 a la actualidad

Este compromiso devino en la posibilidad de realizar una edilicia extendida cuantitativamente, al punto de suponer una renovación radical aunque capilar del tejido en una clave estética que en otras latitudes hay que buscar en experiencias concentradas. La etapa siguiente -que para la historiografía se corresponde con el manifiesto de 1939 y las primeras obras del Grupo Austral- se caracterizaría por la ra-

Casa Vilar.
Construida por el arquitecto en San Isidro en 1937.

dicalidad. Hija de la voluntad bíblica de combatir al Goliath representado por la Academia y el gusto de las mayorías (bastante permeables entre nosotros) sus cultores encontraron este acicate estimulante, al punto que entraron en crisis cuando el establishment se apropió de muchas de sus banderas.

Si la novedad fue -y lo sigue siendo- el núcleo duro de la propuesta moderna, la figura del autor es inalienable. Resultado de esta voluntad lo constituye la posición frente al proyecto; caída la confianza en movimientos colectivos que supongan un lenguaje común, las búsquedas se orientan a la expansión de las expresiones individuales más allá de todo código. Los argumentos de proyecto pueden variar siempre que se enfatice la respuesta del autor mediante su obra a una serie de demandas que cuanto más complejas y contradictorias son, tornan más atractiva la solución; como si del desafío de un virtuoso se tratase.

Alejados de toda norma, inscriptos en la voluntad de renovación permanente, sus cultores ensayaron una actitud ambivalente respecto a las preexistencias ambientales y urbanas en particular. Desde el contraste buscado como premisa a la integración diferenciada, manejando recursos técnicos y formales experimentales, sus búsquedas requerían talento y creatividad, a la par que un gusto estético de dificultosa adquisición por no estar normado. Estas condiciones resultaron en un divorcio definitivo y evidente entre la producción culta y la edilicia empírica, cuya decadencia no deja de alarmar.

Bibliografía

Aliata, Fernando. La ciudad regular. Arquitectura, programas e instituciones en el Buenos Aires posrevolucionario, 1821-1835. Buenos Aires: Prometeo. 2010.

Ballent, Anahi. Pintoresca Arquitectura. En Liernur, Jorge F. y Aliata (directores): Diccionario de Arquitectura en Argentina, Vol. 5 o/r. Buenos Aires: Grupo AGEA. 2004.

Bellucci, Alberto y Hugo Pontoriero. Petit-Hótel: hacia una definición tipológica. En Borthagaray, Juan Manuel (compilador). Habitar Buenos Aires, las manzanas, los lotes y las casas. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos. Consejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo. 2009.

Fernández, Roberto. El desorden del orden. En Goldemberg, Jorge: Eclecticismo y Modernidad en Buenos Aires. Buenos Aires: Nobuko. 2011.

Gandolfi, Fernando y Eduardo Gentile. Historia urbana de la ciudad de La Plata 1948-1962. Saarbrücken: (Alemania). Editorial Académica Española. 2012.

González, Ricardo. Colonial Arquitectura en Liernur, Jorge F. y Aliata (directores): Diccionario de Arquitectura en Argentina, Vol. 2 c/d. Buenos Aires: Grupo AGEA. 2004.

Hary, Pablo. Curso de Teoría de la Arquitectura profesado en la Escuela de Arquitectura de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Buenos Aires. En Revista de Arquitectura. Buenos Aires: 1916-17.

Iglesia, Rafael. La vivienda opulenta en Buenos Aires: 1880-1900. Hechos y testimonios. Primeras jornadas de Historia de la ciudad de Buenos Aires. Buenos Aires: Instituto Histórico de la ciudad de Buenos Aires. 1985.

Lecuona. La vivienda de criollos y extranjeros en el siglo XIX. San Miguel de Tucumán: Instituto de Investigaciones en Historia de la Arquitectura y el Urbanismo. 1984.

Liernur, Jorge Francisco. Arquitectura en la Argentina del Siglo XX. La construcción de la modernidad. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. 2001.

Schávelzon, Daniel. The Historical Archaeology of Buenos Aires. A City at the End of the World. New York, Boston, Dordrecht, London, Moscow: Kluwer Academic Publishers, 2002.

Fotos

Arqs. Eduardo Gentile y Fernando Gandolfi, Roger Berta y Archivo Clarín.

Eduardo Gentile. Se diplomó como arquitecto en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP en 1987. En la actualidad es Profesor Titular Ordinario de Taller Vertical de Teoría y Profesor Adjunto Ordinario en los Talleres de Arquitectura e Historia, Investigador UNLP con sede en el HiTePAC y docente de la Maestría en Conservación, Restauración e Intervención del Patrimonio Arquitectónico y Urbano (FAU-UNLP). Asesor en cuestiones de conservación de edificios de valor patrimonial, ha participado en varios proyectos como asociado de los arquitectos Gandolfi y Ottavianelli. Ha publicado numerosos trabajos atinentes a ésta cuestión y en temas de historia de la arquitectura y la ciudad.

Fernando Gandolfi. Se diplomó como arquitecto en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UNLP en 1979. Actualmente es Profesor Titular Ordinario de los Talleres Verticales de Arquitectura e Historia, Investigador, Director del HiTePAC y de la Maestría en Conservación, Restauración e Intervención del Patrimonio Arquitectónico y Urbano (FAU-UNLP). Profesor invitado en diversas facultades de país, ha publicado numerosos trabajos en temas de historia de la arquitectura y la ciudad y conservación del patrimonio urbano arquitectónico.

Monumento Histórico Nacional. Decreto 1044/2000.

CASA DE DIEZ DE ANDINO
TIPICA VIVIENDA DE SANTA FE LA VIEJA

LUIS MARIA CALVO

La arquitectura doméstica del período colonial pone de manifiesto que la ciudad de Santa Fe tuvo momentos de notable prosperidad. Las principales familias se vieron beneficiadas por el comercio, especialmente de la yerba paraguaya que pasaba con destino a otros mercados. Casas como las de Bartolomé Diez de Andino, Pedro de Zabala, Juan de Rezola, Bartolomé Márquez, entre tantas más, evidencian que Santa Fe contó con algunas de las mejores viviendas construidas en territorio argentino en tiempos coloniales.

El solar que ocupó la casa hoy conocida como de Diez de Andino corresponde a una de las esquinas principales, haciendo cruz con la plaza y calle de por medio del solar del Cabildo. En 1662, Francisco de Oliver edificó allí su vivienda, núcleo de la casa que hoy conocemos, que en 1681 se componía de cuatro aposentos de paredes de tapia y cubierta de paja, patio, corral y arboleda, todo cercado de tapia.

En 1686 fue adquirida por Juan de los Ríos Gutiérrez, quien la cubrió de tejas y la amplió. Para 1716 se componía de doce habitaciones con sus oficinas y huerta, puerta de calle y corredores. Durante los siguientes veintiséis años, la casa fue administrada por tesoreros reales como bien de la Corona y en 1742 fue adquirida por Bartolomé Diez de Andino, comerciante santafesino.

Diez de Andino adquirió terrenos linderos, amplió la huerta y agregó habitaciones pero, en lo sustancial, mantuvo la casa que había construido De los Ríos Gutiérrez en torno al antiguo núcleo formado por sala y aposentos. En 1763, la vivienda aparece descripta con siete cuartos de alquiler sobre la calle y ocho en el interior, que servían de salas y aposentos, recámara y oficinas; en la esquina había una tienda con su alto y balcón.

Ingreso. *Puerta abierta en 1940 en lo que había sido un tabique divisorio entre habitaciones.*

Obra
Casa de Diez de Andino (Segunda mitad del siglo XVIII)

Autor
Desconocido

Ubicación
San Martín 1490. Ciudad de Santa Fe de la Veracruz, Pcia de Santa Fe.

Manuel Ignacio Diez de Andino, hijo de Bartolomé y siguiente propietario, continuó adquiriendo terrenos linderos hasta completar el tamaño de un solar completo (un cuarto de manzana). Siete décadas más tarde y luego de su muerte, en 1833, la casa fue dividida entre herederos. En las huertas subdivididas, algunos descendientes construyeron sus casas. En la mitad del primer patio, donde antes había una tienda con su alto y balcón, a fines de siglo XIX se construyó una casa de dos plantas y lenguaje italianizante.

En 1940, la propiedad, junto al resto de la manzana, fue expropiada por el Superior Gobierno de la Provincia de Santa Fe para construir el Parque Cívico del Sur. En julio comenzó la demolición, ese mismo mes se presentó un memorial al Gobierno de la Provincia exhortándolo a conservar el edificio y la demolición se detuvo. En septiembre se firmó un decreto por el cual fue creado el Museo Histórico Provincial, con sede "en la casa colonial ... cuya restauración será emprendida en las obras del Parque en construcción en el Sur de esta ciudad".

Las refacciones estuvieron a cargo de la Sección Arquitectura de la Dirección de Obras Públicas de la provincia. La "restauración" se hizo sin fundamentarse en un estudio histórico de la casa, que se había conservado completa hasta hacía muy poco. Lo más cuestionable es la apertura de una puerta de acceso en lo que había sido un muro divisorio entre dos habitaciones. Se hizo también un cambio completo de solados y aberturas, que ya no eran originales pues habían sido reemplazadas en la segunda mitad de siglo XIX; las nuevas reprodujeron aquellas coloniales con herrajes "en estilo". Muchas puertas se convirtieron en ventanas y se colocaron rejas de hierro forjado cuando, originalmente, las rejas interiores habían sido de madera y sólo unas pocas que daban a la calle eran de hierro. En 1943 se inauguró el museo.

Entre 1979 y 1980 se realizó otra restauración, esta vez a cargo de un equipo de especialistas. Si bien fue cuidadosa desde el punto de vista material, lamentablemente se mantuvieron algunas intervenciones que cuarenta años atrás habían distorsionado la espacialidad de la casa, en especial el ingreso arbitrariamente ubicado. Entre 1987/1989 se construyó un edificio como anexo del museo, sobre la calle 3 de Febrero, sin intervenir sobre el cuerpo original de la casa.

Desde los tiempos de Santa Fe la Vieja, la vivienda santafesina se caracterizaba por disponer sus habitaciones principales en el interior del solar, retirada de la calle a una distancia que permitía configurar un primer patio. Un alto cerco, generalmente de tapia, rodeaba el solar y en él se abría la puerta de calle que comunicaba directamente con el primer patio. La sala y los aposentos principales configuraban una tira de habitaciones que atravesaba el solar en forma paralela a la calle y que cerraba el primer patio. Salvo alguna excepción, a esta tipología corresponden todas las viviendas de Santa Fe la Vieja. Con el traslado de la ciudad, esta modalidad continuó y la casa santafesina se desarrolló sin abandonar esta característica.

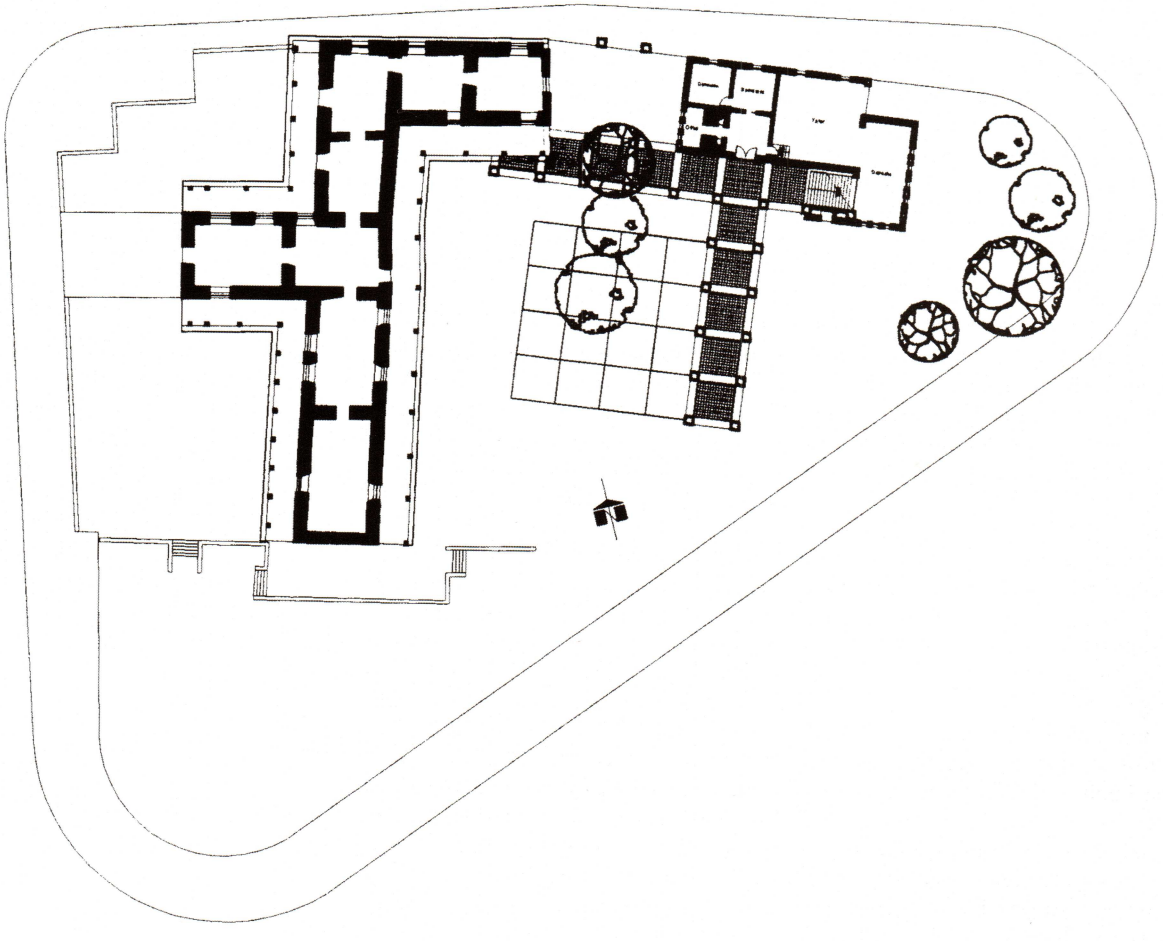
Predio. *El conjunto ocupa un cuarto de manzana. Vista después de la construcción del Parque del Sur.*

Angulo. *El primer patio y el cuerpo de sala y aposentos que lo cerraba por el lado sur.*

Planta. *General.*

Primer patio. *Define una "U" abierta por el lado de la calle.*

Espacio exterior. *En la restauración de 1980 se incorporaron algunos elementos para recrear el segundo patio.*



0 10

Galerías. *Se destacan las rejas en hierro forjado de las aberturas exteriores.*

La casa que construyó Oliver Altamirano antes de 1681 -los cuatro aposentos que conformaron el núcleo original de la casa de los Diez de Andino- responde a ese tipo. La ampliación emprendida por De los Ríos Gutiérrez y continuada luego por Diez de Andino mantuvo las habitaciones principales en ese núcleo primitivo, cambiando su cubierta de paja por otra de teja sobre una muy buena estructura de madera labrada. Las habitaciones que se añadieron a los costados, en forma perpendicular a ese núcleo, abrazaron el primer patio definiendo una U abierta por el lado de la calle, con un cerco donde se ubicaba la puerta de entrada. Las habitaciones que se agregaron en la parte posterior, abrazando el segundo patio, terminaron de conformar un esquema en H, con las habitaciones que daban hacia la calle del costado, destinadas a tiendas y cuartos de alquiler.

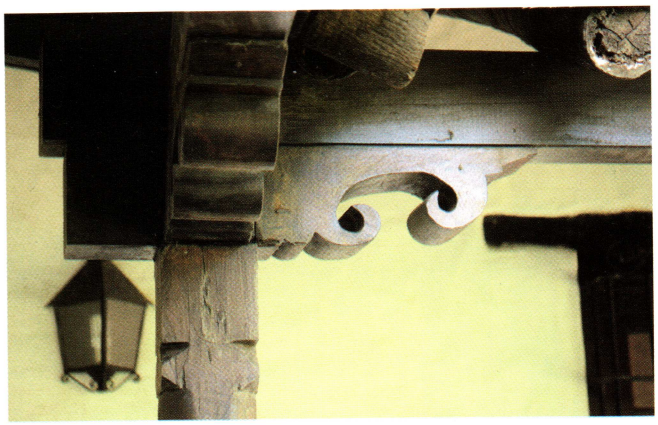
Los muros portantes son de tierra apisonada o tapia, técnica con que se construyeron los principales edificios de Santa Fe colonial desde su fundación. Los cimientos de algunos muros se reforzaron con piedra caliza extraída de las canteras de la otra banda del Paraná, actual Entre Ríos. El adobe fue utilizado en mojinetes o muros divisorios entre habitaciones que no tienen función estructural. En ambos patios y hacia la huerta, la casa cuenta

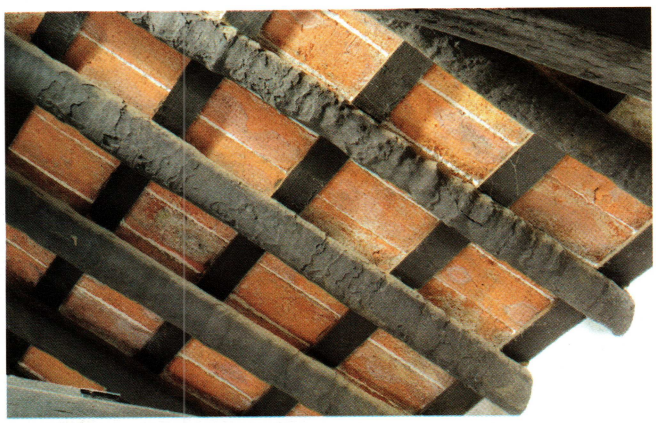
Objetos originales. *Actualmente funciona el Museo Histórico Provincial. Interior de una de las recámaras.*

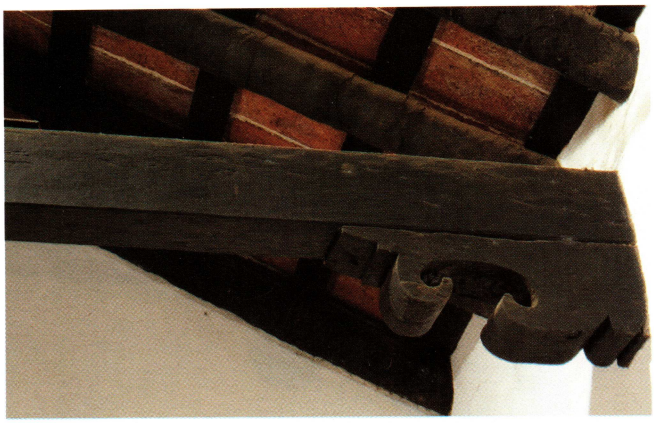
con galerías o corredores sostenidos por pies derechos y zapatas de madera dura. En el interior, las habitaciones principales tienen estructuras de pares y nudillos de madera escuadrada; la sala, además, está atravesada por tirantes y presenta refuerzos esquineros apoyados en canes de madera labrada. En las habitaciones secundarias la estructura del techo es de palma. Toda la cubierta es de teja de canal.

Con la demolición parcial de 1940 se perdió la pared que cerraba el patio por el frente, en medio de la cual se abría "la puerta de calle", destacada por pilastras y molduras de líneas rectas. Del lado interior de esa pared, Diez de Andino había hecho construir un pequeño tejadillo que la comunicaba con una de las galerías del patio, para resguardo en días de lluvia.

Las rejas de las ventanas interiores eran de madera torneada y sólo las pocas que daban a la calle eran de hierro forjado con un remate decorativo; en base al diseño de una de estas últimas, única original de las actualmente existentes, se reprodujeron las otras en la restauración de 1940. Los recursos expresivos de la arquitectura colonial santafesina, y los de la casa de Diez de Andino en particular, se concentran en el trabajo de la carpintería, donde los artesanos aprovecharon los elementos es-







tructurales para enriquecerlos con curvas y contracurvas labradas en sus siluetas.

Aún en su estado actual se destaca como una de las viviendas -junto con la de las Aldao- más antiguas que se conservan en Argentina. Ambas datan de fines de siglo XVII y alcanzaron su mayor desarrollo en las dos primeras décadas del siguiente; además, documentan tipologías de arquitectura doméstica que no tienen otros registros materiales que hayan llegado hasta el presente. Por ello, merecieron ser declaradas monumentos históricos nacionales, la de los Aldao en 1942 (Decreto 112.765) y la de Diez de Andino en 2000 (decreto 1044).

Bibliografía

Calvo, L. M. y Adriana Collado. La Casa Diez de Andino. Relectura tipológica. Ponencia presentada en el V Congreso Nacional de Preservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano y III Seminario de Especialistas Americanos, 1990.

Calvo, Luis María. Un ejemplo de la arquitectura privada santafesina durante el dominio hispánico: la casa de Diez de Andino. En: Revista No. LIV de la Junta Provincial de Estudios Históricos de Santa Fe. Santa Fe. 1984.

Calvo, Luis María. Vivienda y ciudad colonial. El caso de Santa Fe. Santa Fe: Ediciones UNL, 2011.

Planos
Arq. Cristian Ceballos

Dibujo
Libero Fridmann

Fotos
Hugo Pascucci y Arq. Luis María Calvo.
Archivo Museo Histórico Provincial.

Carpinterías. *Los recursos expresivos de la arquitectura colonial santafesina se enriquecen a través del trabajo artesanal.*

Zapata. *Pieza horizontal colocada sobre una columna, sobre la que se apoyaban las vigas.*

Estructura. *De recursos expresivos sencillos, la cubierta reemplazó la paja por tejas.*

Tirantes. *La sala presenta refuerzos esquineros apoyados en canes de madera labrada.*

Recurso expresivo. *El hierro, un elemento decorativo de la arquitectura colonial.*

Monumento Histórico Nacional. Decreto 90 732/1941. Bien Cultural Municipal, Ordenanza. N° 10626/03 y Ordenanza N° 11 190/06: Catálogo Centro Histórico. N° 234. Categoría Monumental. Municipalidad de Córdoba.

CASA DEL MARQUES DE SOBREMONTE VIVIENDA-COMERCIO DEL SIGLO XVIII

MARIA REBECA MEDINA

Como modelo de la realidad colonial, la llamada Casa del Marqués de Sobremonte, en Córdoba, permite recrear los espacios domésticos privados y sociales del siglo XVIII. José Rodríguez (1708-1786), natural de Galicia, fue su propietario y constructor, iniciando las obras hacia 1752. La documentación institucional menciona a Rodríguez como comerciante, Alcalde Ordinario, Regidor, depositario de los bienes de los jesuitas expulsos, Síndico de la Universidad de Córdoba y Diputado ante la Real Audiencia de La Plata.

Considerado un "inteligente y práctico en arquitectura", interviene en 1770 en un peritaje sobre el estado de la catedral de Córdoba, y en 1776 en la construcción de una de sus torres. Cabe suponer, entonces, que fue el constructor de su propia vivienda. Luego de la expulsión de los jesuitas, Rodríguez adquiere la Estancia de Alta Gracia ofreciendo esta casa como garantía de hipoteca.

El irregular solar esquinero estaba delimitado por la carrera San Jerónimo, hoy Rosario de Santa Fe, y San Rafael, hoy Ituzaingó, una cuadra al Este de la Plaza Mayor, y llegó a abarcar unos mil m2. Su nombre se debe a Rafael Núñez, Marqués de Sobremonte, primer Gobernador-Intendente de Córdoba del Tucumán y futuro Virrey del Río de la Plata. La habitó catorce años (1784-97), y en este mismo período los sucesores de Rodríguez perdieron la propiedad, que fue adquirida por Benito Fragueiro, cuyos descendientes la conservaron hasta el siglo XX. Posteriores sucesiones dividieron el conjunto en locales comerciales y conventillos, hasta que en 1919 fue adquirida por el Gobierno provincial, destinándola a Museo Histórico Colonial. En 1968 se concretó la expropiación del resto de la propiedad, que

Privacidad. *La casa refleja el modo introvertido de la familia y se organiza a partir de patios con y sin galerías.*

Obra
Casa del Marqués de Sobremonte (1752)

Autor
José Rodriguez

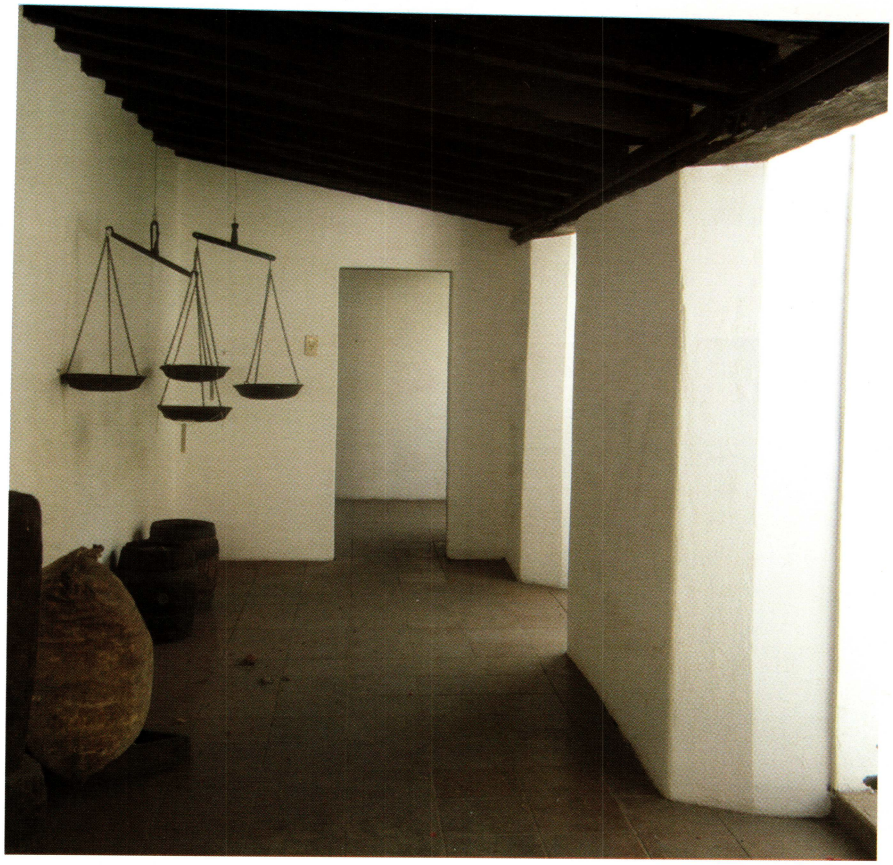
Ubicación
Rosario de Santa Fé e Ituzaingo. Ciudad de Córdoba, Provincia de Córdoba.

Acento. *La esquina condensa una generosa ornamentación.*

sumado a su protección monumental y el uso institucional, impidió su demolición.

La vivienda urbana refleja el modo de vida introvertido de la familia patriarcal, donde la privacidad era primordial, y sus espacios y recursos aseguraban su autosuficiencia. La casa del Marqués de Sobremonte se organiza a partir de patios, con y sin galerías, rodeados de habitaciones. El primer patio estaba destinado a las actividades comerciales, con vinculación a una capilla. El segundo o "traspatio" estaba dedicado a la vida doméstica. Un tercer patio abarcaba dependencias de servicio, huerta –con parras, higueras, granados, durazneros–, caballerizas, herrería, establos, letrinas, cocheras y depósitos. El patio es el núcleo del sistema donde convergen la familia y sus visitantes, y desde donde irradian galerías y aleros.

La ubicación de los patios y traspatios rompe el eje tradicional central, y corredores laterales transversales generan una directriz quebrada, que contribuye a la separación de las funciones. Demostrando la jerarquía de su propietario, el primer patio tiene un segundo nivel, destinado a las habitaciones privadas. Una escalera lleva a los "altos", donde se ubicaban los aposentos. Sobre el lateral de los mismos se habría ubicado "un lugar común" en la azotea. En la planta baja, además de un lo-



Museo Histórico.
Un recorrido por los aspectos domésticos de la época.

cal comercial en la esquina, que explotaba directamente su propietario, la casa tenía sobre ambas fachadas una serie de tiendas, cada una con su respectiva "trastienda".

La vivienda responde a un tipo mixto residencial-comercial, donde las funciones se diferencian y separan claramente. Por un lado, el uso comercial se ubica sobre el borde externo del solar en vinculación directa con la calle. Por el otro, el patio principal con habitación de recibo, con acceso a través de un zaguán jerarquizado. Hacia el interior, habitaciones privadas y servicios vinculados a la calle a través de ingresos secundarios. Seis tiendas, cinco patios y veintiséis habitaciones explicitan el orden social colonial, mostrando que el estatus del individuo descansaba en el orden familiar, patriarcal y católico, como lo indican el corazón y la cruz sobre la puerta oeste del comercio esquinero. En síntesis, la vivienda ordena sus espacios separando lo público de lo privado: patio y traspatio, bajo y altos, tienda y trastienda.

La preminencia de la masa sobre el vacío es el primer atributo de su morfología. La volumetría simple y blanca con cubierta de tejas, está perforada por aberturas pequeñas, definiendo la línea municipal de acuerdo a las ordenanzas promulgadas por el Virrey Vértiz (1778-1783). Como sobre el lateral norte la fachada es de dos plantas, el eje vertical de la esquina enlaza el frente oeste de un solo nivel.

En la esquina se centran los mayores recursos morfológicos, aleros salientes, un balcón, alusiones de orden clásico, el pilar esquinero, aberturas y molduras. Dos puertas en planta baja se corresponden con otras dos en planta alta, enmarcadas por bandas planas. Peinetones barrocos jerarquizan los ingresos a los comercios. La verticalidad está enfatizada en la esquina, que se multiplica en varios planos para acompañar tres columnas de mampostería superpuestas, con basas, capiteles y fustes lisos, estriados y en espiral. El alero y el balcón esquinero con reja de hierro jerarquizando la esquina comercial con puertas en ángulo no parece contar con antecedentes en España, constituyendo un aporte americano al tipo.

La ornamentación más significativa hay que buscarla en el interior. El zaguán guarda un despliegue de veneras en relieve que aligeran el peso de la bóveda, ubicadas entre diagonales marcadas con líneas de rombos, también en resalto. A la inversa, la cara interna de cada arco y pilar de las galerías enfrentadas al patio

Primer patio. *Destinado a las actividades sociales y comerciales. Vista de la galería sur, desde el traspatio.*

Detalles geométricos. *En los pilares de la galería, contrastes de luz y sombra.*

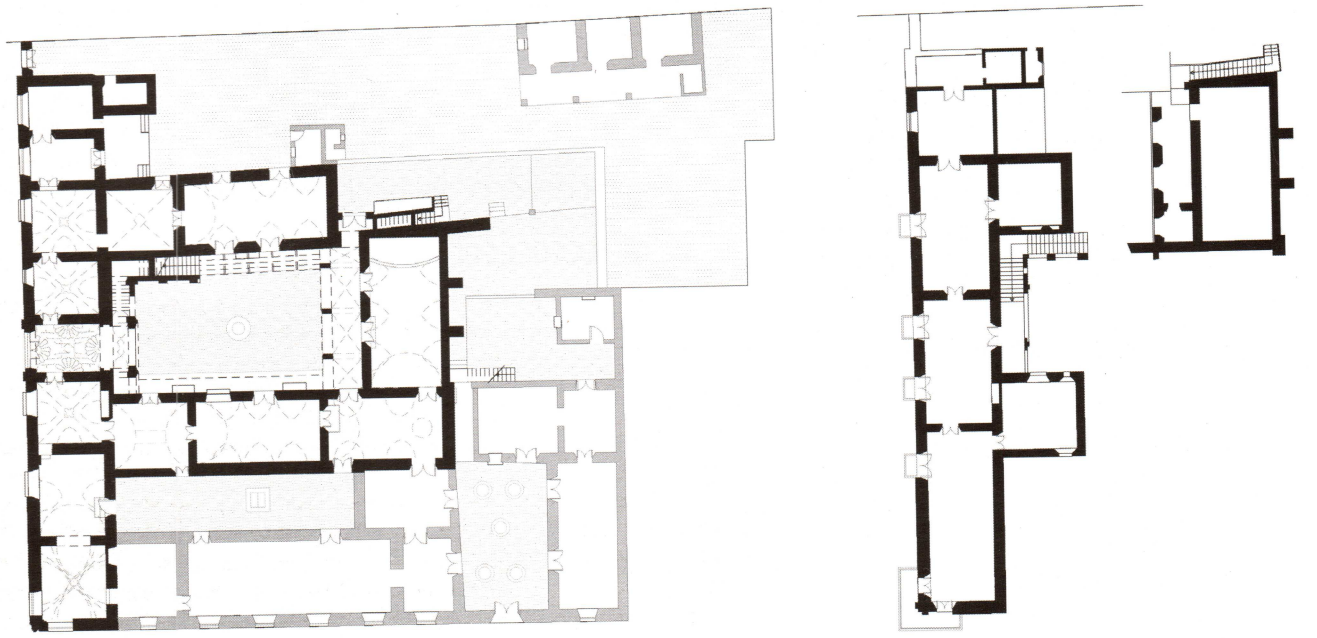
Traspatio. *En el espacio utilitario, contrapunto de color y textura.*

muestran cuadrados rehundidos. El arco que se proyecta al patio desde el zaguán adquiere mayor presencia con la evocación de un fragmento de orden clásico: una semi-columna, capitel y arquitrabe con detalles geométricos.

La mesurada expresión de esta vivienda se organiza en base a sus componentes, -balcón, rejas, remates, aleros, pilar de esquina, zaguán, galerías-, sus muros de cal y canto de una vara de espesor (835,9mm) que soportan bóvedas de cañón corrido y de arista en planta baja, y cabreadas de par y nudillo en el piso alto, y sus cubiertas de tejas coloniales. Los espacios principales tienen pisos de baldosas y carpinterías de algarrobo, la mayoría puertas de dos manos con alcayata y aldabilla, cerradura y rejas de hierro forjado. El piso del patio es de canto rodado o "al huevillo", con un cuidado sistema de desagüe al exterior que atraviesa el zaguán. Siguiendo las invariantes que Fernando Chueca Goitía propone para el territorio hispanoamericano, esta vivienda ejemplifica el predominio de la masa y la desnudez en la forma y el diseño. Los recursos ornamentales utilizados en la fachada proclaman el prestigio de la familia a la vez que afirman la dignidad de la respuesta arquitectónica de un territorio periférico.

La historia de la casa se documenta a través de un acta notarial de 1773 y de la descripción y dibujos de Juan Kronfuss realizados en 1920. Estos registros constatan el valor de originalidad y autenticidad de esta vivienda de tipo mixto, único ejemplo que se preserva en la ciudad. A su valor histórico como ejemplo singular de arquitectura colonial se le suman las colecciones de mobiliarios de los siglos XVIII, XIX y XX que conserva el museo, recreando el espacio doméstico colonial.

Aun así, esta residencia es sólo un recorte del mundo doméstico del siglo XVIII, que ejemplifica la realidad de la clase alta urbana. El valor histórico y político se acrecienta y se celebra en la denominación por la cual es conocida: la Casa del Marqués de Sobremonte, el po-



lítico que supo ganarse con su acción en la ciudad el prestigio y el reconocimiento popular, contrario al que la historia nacional le adjudicó a partir de los procesos revolucionarios.

Como toda vivienda, las ampliaciones fueron habituales y nunca registradas. La permanencia del uso doméstico y comercial contribuyó a su conservación. En el marco de las tendencias de restauración propias de principios del siglo XX, se realzaron los elementos ornamentales del edificio, llegándose a la adición de algunos en la portada, y a la regularización de las aberturas exteriores. Sin embargo, la unidad del conjunto original prevalece, encerrando en el espacio de sus patios y salones el mundo de una familia desde hace más de dos siglos.

Bibliografía
Waisman, Marina (Coord.). Arquitectura Colonial Argentina. Buenos Aires: Ediciones SUMMA, 1984

Kronfuss, Juan. Arquitectura Colonial en la Argentina. Córdoba: Editorial Nuevo Siglo, 1998

Luque Colombres, Carlos. Para la Historia de Córdoba. Biffignandi-Ediciones, 1971
Angueira, María del Carmen. Historia de la Ciudad de Córdoba desde los testimonios de nuestro pasado. Editorial Biblos, 1991

Schávelzon Daniel. La casa colonial porteña: notas preliminares sobre tipología y uso de la vivienda. En Medio ambiente y urbanización, número 46, Buenos Aires, 1994.

Planos
Arq. Laura Turu Michel

Fotos
Rafael Leonardo Piñeiro y María Rebeca Medina

Planta. *Baja.*

Planta. *Alta.*

Sencillez. *Muros escalonados, arcos de medio punto, pilastras y cornisas.*

Monumento Histórico Nacional. Decreto N° 98.076/1941.

CASA HISTORICA DE TUCUMAN ESCENARIO DE LA INDEPENDENCIA

JUAN CARLOS MARINSALDA

El carácter periférico de la ciudad de San Miguel de Tucumán no fue favorable para la construcción de obras de relevancia. En la segunda mitad del siglo XVIII, la iglesia Matriz y el Cabildo eran precarios y la Iglesia de los Jesuitas había quedado inconclusa tras la expulsión de 1767.

Las viviendas de la ciudad trasladada en 1685 al nuevo sitio de La Toma tenían carácter semirrural y generalmente consistían en pabellones de muros de tapial con galerías sobre ambos frentes ubicados hacia el interior de los lotes.

La familia de Diego Bazán y Figueroa pertenecía a la elite de vecinos fundadores que habitaron la antigua San Miguel en Ibatín. Al trasladarse la ciudad, recibieron un solar de un cuarto de manzana a una cuadra de la plaza; solar que fue fraccionado hacia 1760, cuando Francisca Bazán recibió la mitad sur como dote para su matrimonio con el comerciante español Miguel Laguna.

De acuerdo con las invariantes arquitectónicas coloniales, la casa allí realizada se organizaba simétricamente sobre un eje longitudinal y estaba compuesta por tres pabellones con cubiertas a dos aguas dispuestos en sentido paralelo a la calle, vinculados entre sí por cuartos o galerías que definían tres espacios exteriores correspondientes a los distintos estratos de la jerarquía familiar.

La organización axial se enfatizaba en la fachada del pabellón que estaba sobre la calle, en cuyo centro se levantaba el portal que concentraba la ornamentación arquitectónica. Hacia los extremos del pabellón se ubicaban dos grandes locales de alquiler para uso comercial con sus respectivas puertas de cuarterones hacia la calle.

El gran portal barroco, posiblemente el único habido en la ciudad, estaba compuesto por dos columnas salomónicas flanqueadas por pilastras que se disponían

Fachada.
Reconstruida en base a documentos y planos de la original, por Mario J. Buschiazzo.

Obra
La Casa Histórica de la Independencia (Siglo XVIII, Frente 1762).

Autor
Desconocido

Ubicación
Congreso N° 141. Ciudad de San Miguel de Tucumán. Pcia. de Tucumán.

giradas sobre sus ejes; sobre la gran puerta adintelada con un arco escarzano, el frente se expandía convexo hacia adelante y hacia arriba, empujando a un arquitrabe mixtilíneo para enmarcar el escudo de la familia Laguna.

El primer patio estaba destinado a las habitaciones de la familia y a los locales de reunión y representación; el pabellón central, de mayor jerarquía, estaba ocupado por el dormitorio principal, la antesala o paso entre los patios, la gran sala y el comedor. Su importancia estaba reforzada por la existencia de galerías o largos corredores sobre el patio principal y el traspatio. Sobre el lado Sur se ubicaban las tres habitaciones y sobre el lado Norte se extendía el corredor destinado a los carros y probablemente a los caballos.

El traspatio, fuelle entre la familia y la servidumbre, estaba configurado por tres corredores, el del pabellón principal y dos laterales sobre las medianeras, cerrado por el fondo por el pabellón de las "oficinas de los criados". Aquí se encontraban las habitaciones de criados y esclavos, la cocina y las letrinas. El último espacio estaba destinado a la huerta y al pozo de agua.

La casa estaba construida con recursos locales, las cubiertas de tejas musleras se asentaban con barro sobre cañizo y tirantes o llaves de madera; los gruesos muros de tapial tenían los vanos de arcos escarzanos realizados en ladrillo, los revoques de barro estaban blanqueados a la cal. El sector correspondiente al zaguán y porterías tenía muros y bóvedas de ladrillos. Los pisos de los locales principales eran de baldosas de barro cocido y los patios, de tierra. Los insumos de origen ultramarino -escasos- eran las rejas, los herrajes, los vidrios y los pigmentos para pinturas.

Luego de la Batalla de Tucumán, la casa fue utilizada como cuartel, y en 1815, tras ser reparada, fue alquilada para instalar la Caja General, la Aduana Provincial con sus almacenes y los Almacenes de Guerra.

En febrero de 1816 fue destinada por el gobernador Bernabé Aráoz como sede del Soberano Congreso de las Provincias Unidas del Río de la Plata. Se realizó entonces una nueva intervención que consistió en

Portal. *De gran porte, en lenguaje barroco, estaba compuesto por dos columnas salomónicas, flanqueadas por pilastras y un arco escarzano coronando la puerta.*

Galería. *Un largo corredor sobre el patio principal.*

Gran sala. *Se utilizaba para los festejos oficiales del 9 de Julio.*

la reconstrucción de la cubierta de la sala, reemplazando cinco cabriadas, y la demolición del tabique que la separaba del comedor. Las carpinterías de la Casa de la Soberanía se pintaron con azul de Prusia y así lucieron el 9 de Julio, cuando se declaró la Independencia.

Luego del traslado del Congreso a Buenos Aires, continuó funcionando la imprenta del Ejército, hasta que fue ocupada nuevamente por la familia que habitualmente cedía la sala para los festejos oficiales del 9 de Julio. En 1875, durante la presidencia de Nicolás Avellaneda, el Estado Nacional adquirió la casa para destinarla a sede del Correo, Telégrafos y Oficina de Ingenieros Nacionales.

El proyecto realizado entonces por Pompeyo Moneta y Federico Stavelius contempló la demolición del pabellón del frente, reemplazándolo por un edificio de estilo clásico con un frontis coronado por dos leones.

Con la destrucción física del portal comenzó la creación de la historia mítica, que recogida de la tradición familiar por Paul Gruossac, afirmaba que la casa había sido prestada por Doña Francisca Bazán y que el equipamiento del Congreso había sido aportado por vecinos de las principales familias y órdenes religiosas. A esta historia le correspondió la imagen del portal ruinoso tomada en 1869 por Angel Paganelli, ampliamente difundida y coloreada con las puertas verdes y los muros amarillos.

Durante la presidencia de Julio A. Roca se demolió lo que quedaba de la casa y el Correo, y se conservó sólo el salón dentro de un monumental templete con cubierta vidriada antecedido por un gran atrio con dos altorrelieves de bronce de Lola Mora.

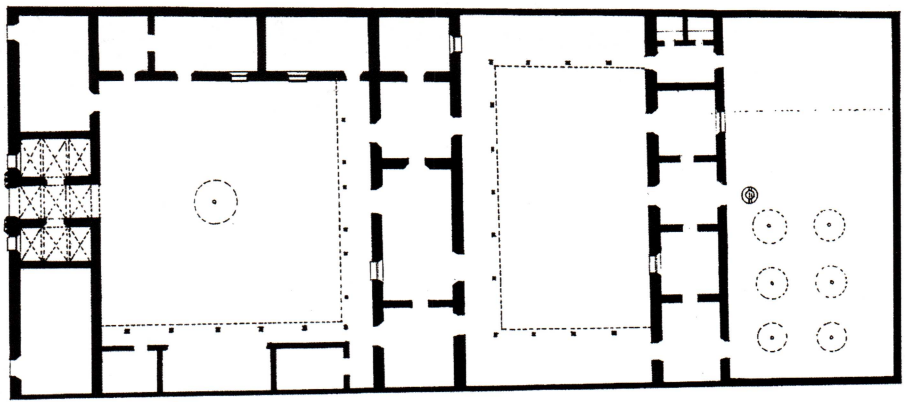
Con el auge de la corriente de restauración nacionalista, el portal colonial recreado por Juan Kronfuss en 1916 acompañó el debate teórico acerca de la existencia de una arquitectura nacional; en tanto que en 1927 Angel Guido recreó el portal en la casa construida para Ricardo Rojas, y en 1938 proyectó la reconstrucción del primer y segundo patio de la casa en su Plan Regulador de Tucumán.

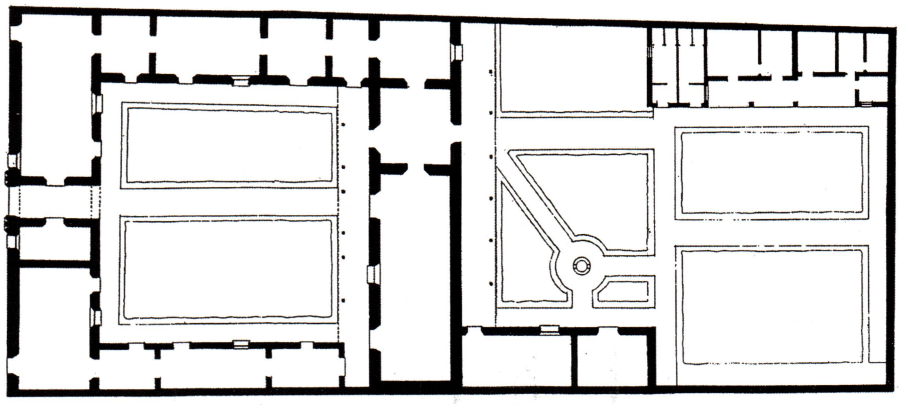
En 1940, la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos encomendó a Mario Buschiazzo el proyecto de reconstrucción de la casa, para lo cual recurrió a los planos de 1874 del archivo de la Dirección Nacional de Arquitectura (DNA), a las fotos de Paganelli, a los testimonios materiales y a la historia mítica.

La reconstrucción fue inaugurada en 1943 por el presidente Pedro P. Ramírez. Se utilizaron algunas tejas musleras obtenidas en demoliciones, pero la mayoría de ellas, así como las baldosas, los ladrillos, carpinterías, herrerías y estructuras de madera, fueron fabricadas artesanalmente en Tucumán.

El resultado fue impactante. Sin embargo, como los detalles que no pudieron verificarse no se ejecutaron, el portal no tuvo la riqueza ornamental original y las

Intervenida en varias ocasiones y con varios usos en su haber, la Casa de la Independencia y su mítico portal histórico promovieron el debate teórico acerca de la existencia de una arquitectura nacional.





Planta. *La casa en 1838.*

Planta. *Reconstrucción de 1943.*

Traspatio.
Funcionaba de fuelle entre la familia y la servidumbre. Estaba configurado por tres corredores.

puertas no se pintaron. Respecto de la vivienda, lo que se reconstruyó fue en base a los planos de 1874, que era una versión pauperizada de la casa colonial.

Al cumplirse el cincuentenario de la reconstrucción, en 1993, la DNA restauró las cubiertas de tejas; también se realizaron estudios de campo y de documentación histórica que permitieron conocer con mayor precisión cómo había sido la casa colonial. Esto permitió que en 1996 se recuperara el color azul que puertas y ventanas lucieron en 1816, cuando el Congreso declaró la Independencia de las Provincias Unidas de Sudamérica.

Bibliografía

Buschiazzo, Mario J. Historia de la Casa de la Independencia. En: AA.VV. El Congreso de Tucumán. Buenos Aires: Ed. Teoría, 1966.

Leoni Pinto, Ramón. Notas y Rectificaciones Sobre la Casa de Tucumán. En: Revista de la Junta de Estudios Históricos de Tucumán. Año VII, Nº 4, 1974.

Marinsalda, Juan Carlos. La Casa Histórica de la Independencia de 1816 y la reconstrucción de Mario Buschiazzo. En: AA.VV. Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo. Buenos Aires, 1996.

Planos
Arq. Juan Carlos Marinsalda.

Fotos
Arq. Juan Carlos Marinsalda y Atilio Orellana

Monumento Histórico Nacional. Decreto N°120.412/1942. Incluida en la Primer Area de Protección Histórica de la Ciudad de Buenos Aires. APH1. San Telmo-Av. De Mayo. Ordenanza N° 45.517/1992

CASA DE SANTIAGO DE LINIERS EL PASADO COLONIAL PORTEÑO

SILVIA ISABEL RICKERT

Esta casa, construida hacia finales del siglo XVIII, es uno de los pocos testimonios que reflejan el pasado colonial de la Ciudad de Buenos Aires. Su propietario fue Martín Simón de Sarratea, próspero comerciante, casado con Tomasa de Altolaguirre. En ella vivió su hija, María Martina, con su esposo, el Capitán de Navío de la Real Armada Santiago de Liniers.

Santiago de Liniers y Bremond, nació en Francia en 1753. Egresó de la escuela militar y prestó servicios en la caballería francesa hasta 1774. Visitó por primera vez el Río de la Plata en 1776. Volvió a Buenos Aires en 1788 y en 1796 fue ascendido a capitán de navío. A principios de 1806, el Virrey Sobremonte lo puso al mando de la Escuadrilla Sutil del Río de la Plata y luego del Fuerte de la Ensenada de Barragán.

Durante las Invasiones Inglesas tuvo una actuación destacada en la organización de la expulsión de las tropas invasoras, que promovieron su nombramiento como Virrey del Río de la Plata hasta 1809. Por tradición se comenta que en una de las habitaciones de la casa se reunió Liniers con Williams Carr Beresford, a cargo de las tropas inglesas, para tratar los términos de la capitulación.

Después de los sucesos de mayo de 1810, Liniers demostró su fidelidad a la Corona Española encabezando la contrarrevolución en Córdoba. Fue fusilado el 26 de agosto de 1810, por orden de la Junta de Mayo.

La vivienda fue heredada por la bisnieta de Sarratea, Tomasa Biedma Monasterio, casada con Angel Estrada. Estaba conformada por la casona principal con entrada a un zaguán lateral, un primer patio importante y tres más pequeños vinculados por pasillos, dispuestos en un terreno en forma de "L".

Fue unida a otra casa familiar ubicada

Ejemplo. *La casa refleja las características de la época en que la ciudad se consolida como capital del Virreinato.*

Obra	**Autor**	**Ubicación**	
Casa de Santiago de Liniers (fines del siglo XVIII)	Desconocido	Venezuela 469. CABA	

468
Monserrat

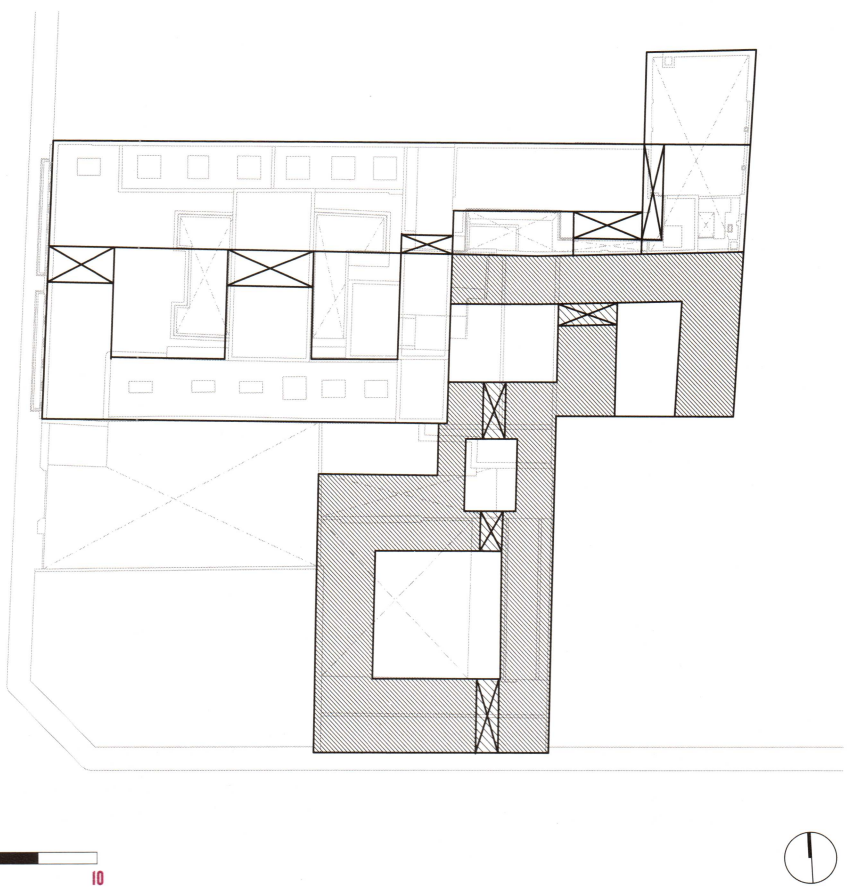
en la calle Bolivar 466. En 1874 recibió una reforma para convertirse en los talleres gráficos de la firma Angel Estrada y Cía S. A, primera editorial argentina. En esta intervención solo se mantuvieron el frente y algunos muros internos, perdiéndose definitivamente la tipología arquitectónica.

Alrededor de 1984, la empresa decidió recuperar la expresión colonial de la edificación, demoliendo los agregados y respetando los materiales de la arquitectura primigenia. Se rehicieron muros y se reemplazaron techos, pisos, puertas y ventanas. El resultado fue una vivienda de muros blancos, techos de tejas, pisos de ladrillos y aberturas con arcos rebajados que aluden a una imagen colonial. Quedó definida por dos alas en forma de "L", en torno a un patio. El esquema no pretendió repetir el modelo de la "casa de patios", sino adecuar las instalaciones para usos contemporáneos.

A fines del año 2010, la propiedad fue comprada por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para destinarla a la Dirección General de Patrimonio e Instituto Histórico. Uno de los primeros trabajos realizados fueron excavaciones arqueológicas, donde se descubrieron cimientos de dos construcciones anteriores superpuestas, levantadas presumiblemente durante los siglos XVII y XVIII. Se encontró también un pozo atípico para enterrar la basura, donde se hallaron gran cantidad de objetos que refieren a la vida cotidiana.

La fachada de la casa de Liniers es uno de los elementos arquitectónicos que goza de mayor autenticidad. Muros gruesos, ladrilleros, asentados en barro, horadados con vanos de distintas proporciones, que se abren sobre una superficie encalada de volumen neto y aspecto tosco y vigoroso.

La importancia de la edificación se manifiesta en la dimensión de sus aberturas y sobre todo en la expresión formal de la puerta principal de entrada, que constituye el punto neurálgico de la composición. El acceso, de un gran contenido simbólico, se realza a través de escalones. Su tamaño, diseñado para poder entrar con un carruaje o un jinete -aunque en este caso no fue utilizado para este fin- resulta ser la referencia de una determinada calidad de vida. Contiene hojas más pequeñas para



Planta. *General.*

Interior. *La restauración dio como resultado una casa austera, de muros blancos y pisos de ladrillos.*

Patio central. *Pavimentado con lajas, techos de tejas y aberturas con arcos rebajados, que aluden a una imagen colonial.*

uso corriente de los peatones. La pesada puerta de madera se define por tableros con simples molduras que la encuadran y le dan un aspecto rudo impuesto por la mano de obra que la ejecutó. Su forma es el resultado de la tradición constructiva, de un medio pobre y del gusto popular. Está encuadrada por una ornamentación sencilla a través de dos medias pilastras, probablemente cortadas con posterioridad en su basamento para mejorar el tránsito peatonal.

El inmueble se encuentra en el Distrito APH1 San Telmo y está catalogado con nivel de protección Estructural. Es Monumento Histórico Nacional por Decreto 120.412 / 1942.

Bibliografía

Bosch, Felipe. Historia del Antiguo Buenos Aires. Buenos Aires: Editorial Alborada, 1971.

Giunta, R. y María Rosa Gamondés. La ciudad construida, la ciudad de los patios. En Habitar Buenos Aires. Compilador Juan Manuel Borthagaray. Buenos Aires: Sociedad Central de Arquitectos. Consejo profesional de Arquitectura y Urbanismo, 2009.

Gómez, Silvia. Hallaron piezas de la vida cotidiana en la Casa de Liniers, Buenos Aires: AGEA, Diario Clarín, 28-06-2012.

Martini, J. X. y José María Peña. La ornamentación en la arquitectura de Buenos Aires. Buenos Aires: IAA, 1966.

Moreno, Carlos. Españoles y criollos, largas historias de amores y desamores. De las viejas tapias y ladrillos. Buenos Aires: Icomos Comité Argentino, 1995.

Planos

Bruno Borrelli

Fotos

Ernesto Reyna Morgan y Alfredo Martínez

Monumento Histórico Nacional. Ley 7062/1.

CASA NATAL DE SARMIENTO
LA VIDA DOMESTICA DEL PROCER

MARIA ROSA PLANA

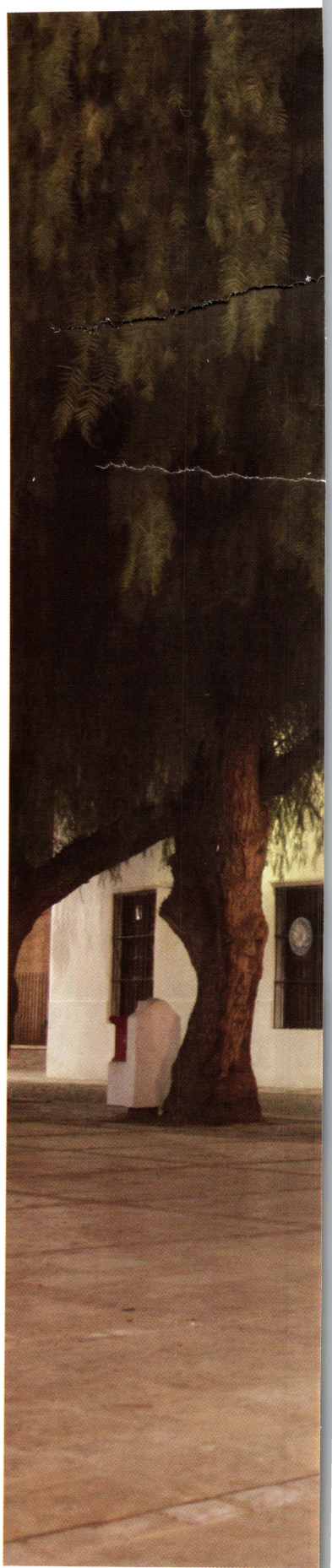
Domingo Faustino Sarmiento nació en 1811 en el Barrio del Carrascal de la ciudad de San Juan de la Frontera (provincia de San Juan), en la casa que había comenzado a construir su madre, Paula Albarracín. Ubicada en la calle Sarmiento y la avenida Libertador San Martín, es actualmente museo y biblioteca y, para llegar a su tamaño y disposición actual, fue sometida a sucesivas intervenciones.

De lineamientos tipológicos y tecnológicos propios de la arquitectura colonial andaluza, con patios, muros anchos de adobe y techos de torta de barro sobre rollizos de álamo y cañas, piso de tierra y ladrillos, hoy está conformada por nueve salas y dos patios alrededor de los cuales se distribuyen los cuartos, accediendo a ella por un zaguán.

Declarado Monumento Histórico Nacional mediante la Ley Nº 7062 en 1910, fue el primer edificio argentino en tener esta dominación y contar con el resguardo legal. En 1911, pasó a ser propiedad del Estado Nacional, disponiéndose la creación del Museo Histórico y Biblioteca Sarmiento, inaugurados en abril de 1911.

Comenzó a construirse en 1801 con los ahorros y esfuerzos de doña Paula Albarracín, quien, aún soltera, tejía para una orden de sacerdotes dominicos. La casa sólo tenía una gran sala dividida en dos salones por paredes de adobe. Como expresaba el propio Sarmiento en Recuerdos de Provincia: "doña Paula Albarracín (...) de veintitrés años, emprendía una obra muy superior, no tanto a las fuerzas, cuanto a la concepción de una niña soltera".

Cuando ya estaba casada con José Clemente Sarmiento, se le fueron adicionando a la casa habitaciones a medida que nacían los hijos y la economía familiar lo permitía. En sus comienzos tuvo piso de tierra apisonada; luego, la hermana de Sarmiento



Sencillez. *Gruesos muros de adobe perforados por simples vanos.*

Obra
Casa Natal Domingo Faustino Sarmiento (1801)

Autor
Desconocido

Ubicación
Sarmiento y Avenida Libertador San Martín. San Juan, Pcia. de San Juan.

estableció allí una escuela, y colocó piso de madera para atornillar los bancos y un tabique divisorio. Cuando el Gobierno adquirió la propiedad, se retiró el tabique divisorio y se cambió la madera del piso por ladrillo.

El recorrido del guión museológico comienza por la habitación donde nació Sarmiento, allí y como se describe en Recuerdos de Provincia, hay una plataforma de madera cubierta por una alfombra (estrado) y varios almohadones donde las mujeres de la casa se sentaban a coser, (se exhiben una mesita-costurero, una mesa de algarrobo y cuadros de San Vicente Ferrer y Santo Domingo). La siguiente sala cuenta con el juego de dormitorio que usó Sarmiento en Buenos Aires cuando era Presidente de la Nación, y varios óleos originales realizados por su hermana, Procesa.

En el centro del patio se encuentra un retoño de la famosa higuera –que describiera Sarmiento–, que producía gajos que eran donados y plantados en escuelas de todo el país, y bajo su sombra, una réplica del telar de Doña Paula (el original está protegido en una sala bajo techo).

En este esquema tipológico de casa colonial de patios, la cocina o fogón se ubicaba en la parte trasera, en el segundo patio, conectado con la huerta y el jardín donde se realizaban las actividades vinculadas con la economía familiar de la época. Recordando expresiones de Sarmiento, "en el resto del sitio que quedaba de veinte varas escasas de fondo, tenían lugar otros recursos industriales. Tres naranjos daban frutos en el otoño, sombra en todos tiempos; bajo un durazno corpulento, había un pequeño pozo de agua para el solaz de tres o cuatro patos que, multiplicándose, daban su contribución al complicado y diminuto sistema de rentas sobre el que reposaba la existencia de la familia. Y como todos estos medios eran aún insuficientes, rodeado de cerco para ponerlo a cubierto de la voracidad de los pollos, había un jardín de hortalizas del tamaño de un escapulario, y que producía cuantas legumbres entran en la cocina americana".

Según el plano de 1866 conservado en el museo, la casa contaba entonces con cuatro habitaciones recostadas sobre la medianera sur y cuatro sobre la medianera norte. El zaguán y tres habitaciones daban al frente y la cocina al fondo, en el segundo patio. La cocina actual es una réplica. La fachada hacia la calle estaba revocada y blanqueada a la cal, con puerta central al zaguán y ventanas a cada lado, con rejas y carpinterías de madera.

En 1938 la Comisión Nacional de Museos Monumentos y Lugares Históricos

Carácter. *La casa, en el plácido entorno sanjuanino.*

Zaguán. *Preámbulo al patio, corazón de la casa.*

Parra. *Cobijo de sombra para los ardientes veranos.*

Retoño. *Se conserva la higuera que evoca Sarmiento cuando recuerda a su madre.*

decidió "reconstruir la casa" valiéndose de las propias descripciones del prócer y otros autores contemporáneos, y autorizó el proyecto de restauración de su "ambiente tradicional", tal como expresa el doctor De Masi en su texto.

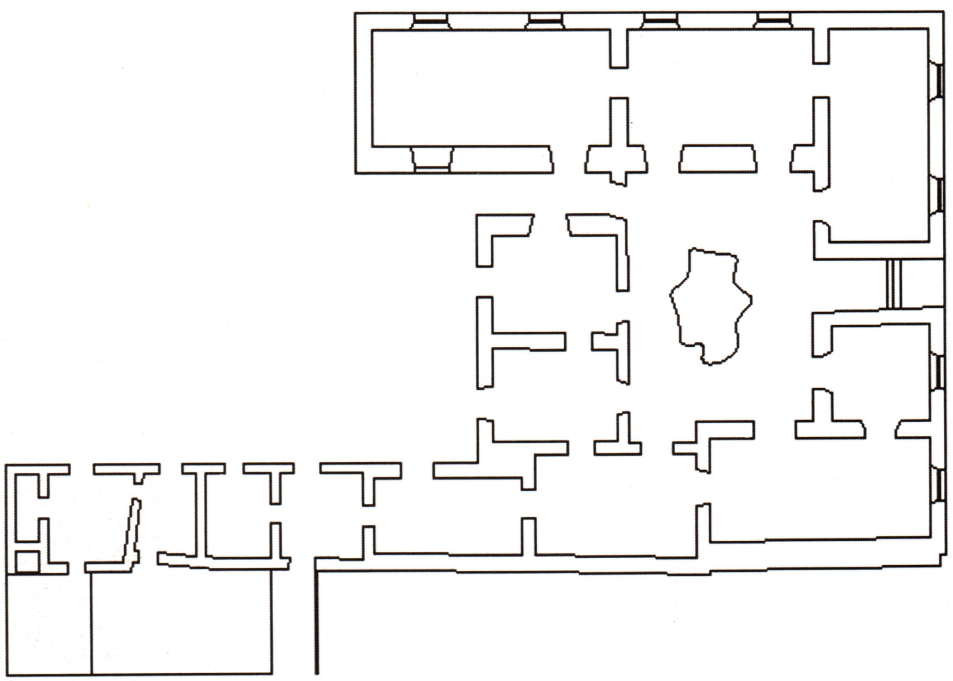
En 1944 San Juan fue sacudida por un terremoto que afectó severamente edificios y muchas vidas. Ante semejante sismo y sus terribles consecuencias materiales, la CNMyLH envió a la provincia al arquitecto Mario Buschiazzo, entonces adscripto de la Dirección General de Arquitectura, a realizar un informe sobre los monumentos nacionales dañados. Según refería, "La casa de Sarmiento ha sido violentamente sacudida por el temblor, desplomándose los techos, pero permaneciendo en pie las paredes, algunas de ellas agrietadas de consideración". De este informe se desprende que el núcleo original permaneció en pie. A partir de allí, se inició un proceso de reconstrucción que, además de los techos, incluyó la cornisa y el parapeto de la fachada, el sector norte, y el reforzamiento de los muros de adobe con un esqueleto de hormigón. Para las cubiertas de las habitaciones se dispuso sacar parte del barro y colocar planchas de zinc para protegerlos.

El trazado urbano de la ciudad de San Juan, después del terremoto, marcó una nueva línea y dejó por delante la casa. Daniel Ramos Correa fue el autor de la recreación de la calle adoquinada del frente y del patio posterior de ceremonias y muro placario.

Desde esa fecha hasta la actualidad, se vienen realizando trabajos de consolidación, mantenimiento y reparación del edificio histórico. En el año 2008 se intervino en el espacio público frente a la casa histórica, generando un sector peatonal. Con motivo del Bicentenario de la República, y a través de la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos, se creó el Programa Integral de Puesta en Valor y Restauración de Museos Nacionales y se proyecta, para un futuro y en el sector sur, un anexo con salón de usos múltiples, biblioteca, administración, taller de restauración, reserva de objetos museológicos, confitería, tienda y área de servicios públicos.

Esta casa museo forma parte del programa Rutas e Itinerarios Culturales de la Provincia de San Juan. La ruta sarmientina resulta una temática innovadora desde el punto de vista del turismo y el patrimonio, y se plantea desde lo intangible. El ideario sarmientino es eje vertebral, hilo conductor del recorrido y su legado se plasma en el patrimonio tangible -los edificios representativos- que mejor muestren su obra y su pensamiento. El mantenimiento de la casa y las tareas me-

La Casa Natal de Sarmiento forma parte de las rutas de los próceres y propone una temática innovadora desde el punto de vista del turismo y el patrimonio. Las sucesivas intervenciones y restauraciones mantienen el espíritu original de la casa, al tiempo que el museo atesora objetos históricos del padre del aula nacional.



Planta. *General.*

nores son financiados por la Asociación Amigos del Museo que funciona desde hace 60 años. Hoy, el Museo Nacional Casa Natal Domingo Sarmiento depende de la Dirección Nacional de Patrimonio y Museos de la Secretaria de Cultura de la Presidencia de la Nación.

Su principal valor radica en su condición de casa familiar y lugar de nacimiento del prócer. Sus relatos han permitido hacer un análisis y reconstruir intangible y tangiblemente las costumbres de la vida sanjuanina. Es, de hecho, el único ejemplo de arquitectura doméstica colonial que queda en la ciudad.

A pesar de tantas intervenciones y embates naturales, la casa natal de Sarmiento aún conserva parte de los muros originales de adobe. Los techos de caña y paja sostenidos por tirantes de madera fueron reconstruidos con los mismos materiales y tecnología de la época; y la tipología de casa de patio nos permite todavía trasladarnos a la modesta casa de su infancia.

Escala doméstica.
Volúmenes simples y paredes encoladas.

Bibliografía
De Masi, Oscar. Cuatro Moradas Sarmientinas. Buenos Aires: Ed. Eustylos, 2011.

Sarmiento, Domingo F. Recuerdos de Provincia. Buenos Aires: Editorial Kapeluz, 1966.

Planos
Auto Cad trabajo de cátedra Protección del Patrimonio Arquitectónico y Urbano, F.A.U.D. – U.N.S.J.

Fotos
Archivo personal. Antiguas: Archivo del Museo y Biblioteca D. F. Sarmiento.

Monumento Histórico Nacional. Decreto N°1.110/1997.

CASA DE ALTOS DE ELORRIAGA
PARTIDA EN DOS Y SIN OCHAVA

BETTINA KROPF

La vivienda ha sido y sigue siendo protagonista fundamental de la historia de una ciudad, desarrolla su propio devenir de vida cotidiana y contribuye a conformar la estructura urbana que integra. Aquella porteña de fines de siglo XVIII y principios del XIX buscó antecedentes en la región de Andalucía, con la que se identificaba en su tratamiento externo y en las rejas voladas de hierro o en el pretil de mampostería que marca el límite con la azotea o el tejado.

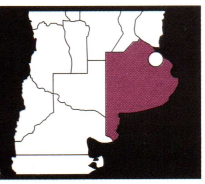
En las primeras décadas de siglo XIX, San Telmo era habitado por familias llamadas de tradición, que no por eso se hallaban fuera de la actividad comercial. Esto llevaría a incorporar a la vivienda el espacio destinado a negocio o comercio a la calle. Así, las viviendas en "altos" proliferaron y marcaron un auge edilicio en el Buenos Aires de los últimos años del Virreinato. Se levantaban con frentes corridos sobre la calle y uno o dos patios interiores a los que ventilaban las diferentes áreas.

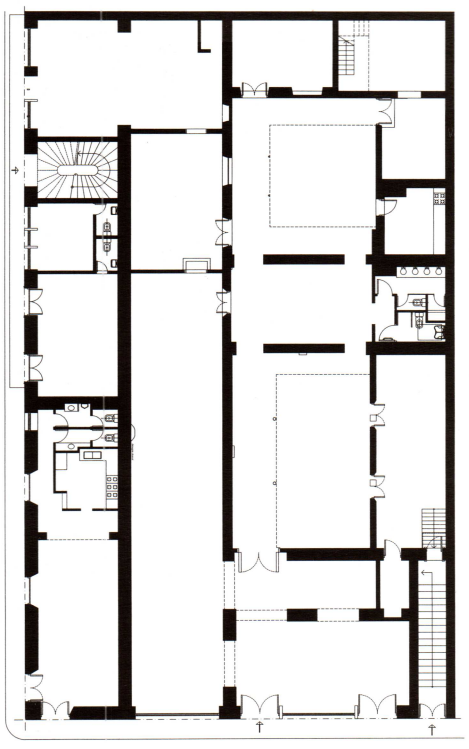
La Casa de Altos de Elorriaga se erige en un lote asignado por Juan de Garay a Alonso de Escobar al fundar la ciudad. Fue construida por el ciudadano español Don Juan Bautista Elorriaga hacia 1808. Es la más antigua de su tipo que se mantiene en pie y una de las pocas esquinas sin ochavas que perduran en la ciudad. Una investigación reciente realizada por el arquitecto Rubén Otero encontró en el Archivo Nacional una factura de compra de las rejas, que permite determinar la fecha de su construcción.

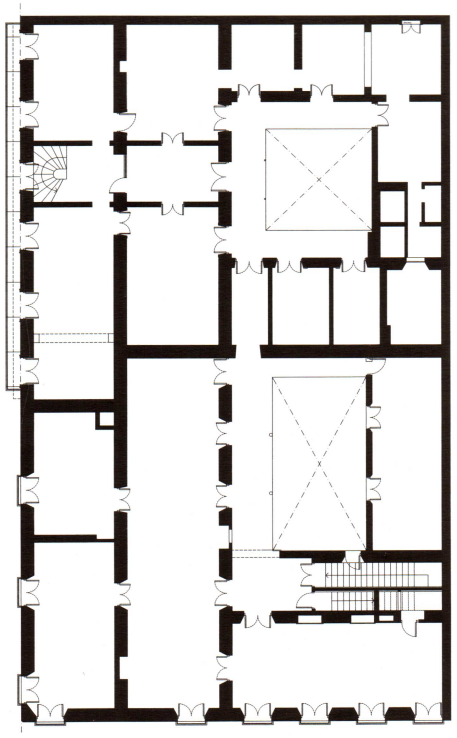
Lote y casa se fueron subdividiendo a lo largo del tiempo; este hecho se evidencia en el cambio estilístico de la fachada sobre Alsina, en un estilo Neoclásico de fines de siglo XIX, frente a la original de principios de siglo, sin ornamentos y de muros encalados, sobre la esquina. Además, se

Fachada sencilla. *Corte clásico en cornisas, marcos, pilastras y rejas de hierro.*

Obra	**Autor**	**Ubicación**
Casa de Altos de Elorriaga (1808)	Desconocido	Defensa 183/185. CABA.







0 5

verifican algunos cambios constructivos incorporados probablemente en la época en que se subdivide la construcción original, como los refuerzos metálicos realizados con rieles Barlow, posteriores a 1870 y el cierre de vanos.

En el año 1997 la Casa de Altos de Elorriaga fue declarada Monumento Histórico Nacional conjuntamente con la de María Josefa Ezcurra. En 1998 comenzaron obras de consolidación estructural en ambas casas, así como estudios arqueológicos, constructivos y análisis de color mediante cateos estratigráficos y toma de muestras.

En 2003, y al comprobarse hundimientos diferenciales evidenciados a través de grietas en la mampostería de fachada, se consolidaron los cimientos mediante inyecciones cementicias y se rehabilitaron la escalera de acceso a la azotea, la cubierta con baldosas, el mirador y las claraboyas que cubren los patios. También comenzaron obras en los locales de planta baja siguiendo el proyecto de recuperar las construcciones como "casa museo". En 2010 se restauraron las fachadas, conservando los cambios de color, estilo y materiales que tuvo a lo largo de los años.

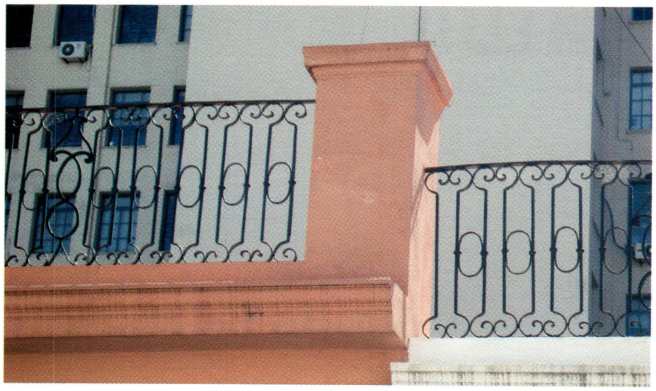
La casa que en sus inicios poseía tres patios interiores, hoy sólo incluye dos: el primero, cercano a la esquina, reunía en un principio las áreas nobles y sociales de la vivienda, incluyendo el acceso al mirador desde donde se visualizaba el río. En el segundo se ubicaban las áreas de habitaciones y algunos servicios. Como era habitual, la planta baja hacia la calle se destinaba a negocio; y la planta alta, a residencia.

La construcción original responde a la tradicional de mampostería de ladrillo con morteros de asiento, junta y revoques con componentes orgánicos; tirantes de madera y bovedilla en entrepisos y cubierta. La intervención de 1998, en una decisión muy reñida con los criterios actuales de la disciplina, cambiaría el sistema de entrepisos y cubierta por vigas y losas de hormigón. Cateos y estudios realizados en el año 1999 mostraron guardas o molduras decorativas en yeso de dardos, ovas y perlas que decoraban los recintos interiores, así como estarcidos de terminación en el muro de una de las habitaciones de planta alta.

La fachada original en color blanco muestra la austera decoración de cornisas y guardapolvos que combina con la carpintería de madera de molduras anchas y

Planta. *Baja.*

Planta. *Alta.*



Líneas inteligentes. *Almohadillado, cornisas, balcón corrido y carpinterías con celosías.*

Austeridad. *Carpinterías anchas de madera y postigones ciegos y balcones volados.*

Continuidad. *Ambas casas conservaron las líneas horizontales expresadas por las rejas con un pequeño resalto de las cornisas superiores.*

postigones ciegos, a los que suma el hierro forjado negro y de diseño simple en barandas de azotea y ventanas. La siguiente, de líneas italianizantes, presenta un revoque pintado en color salmón, con almohadillados, cornisas, balcón corrido y carpintería de madera a la vista con celosías. Cierta continuidad exterior entre ambas está dada por las líneas horizontales, con un pequeño resalto de las cornisas superiores, y la azotea con pilares y barandas de herrería. En su interior, estas dos han vuelto a unirse como en un principio, recomponiendo la continuidad espacial y funcional.

Esta Casa Museo sigue esperando su rehabilitación completa para que los visitantes puedan conocer, a través de sus muros y espacios, los estilos, materiales y formas de la vivienda urbana, y tomar contacto con las costumbres cotidianas de los porteños a lo largo de la historia.

Bibliografía

Romero, J. L. y Luis Alberto Romero. Directores. Buenos Aires, Historia de Cuatro Siglos. Tomo 1. Desde la Conquista hasta la Ciudad Patricia. Buenos Aires: Editorial Altamira, 2000.

Monumentos Históricos de la República Argentina. Buenos Aires. Editado por Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos. Monumentos Históricos de la República Argentina. Secretaría de Cultura y Comunicación, Presidencia de la Nación. 2000.

Informes y material de archivo. Museo de la Ciudad, Dirección General de Museos, Ministerio de Cultura. CABA.

Planos

Arq. Karina Pacífico

Fotos

Arqs. Eduardo Vázquez y Silvia Quintans; Jorge Bacchetta – Museo de la Ciudad. Archivo fotográfico Museo de la Ciudad. Arq. Bettina Kropf y Alfredo Martínez.

Monumento Histórico Nacional. Decreto Nacional Nº 2282/1970).

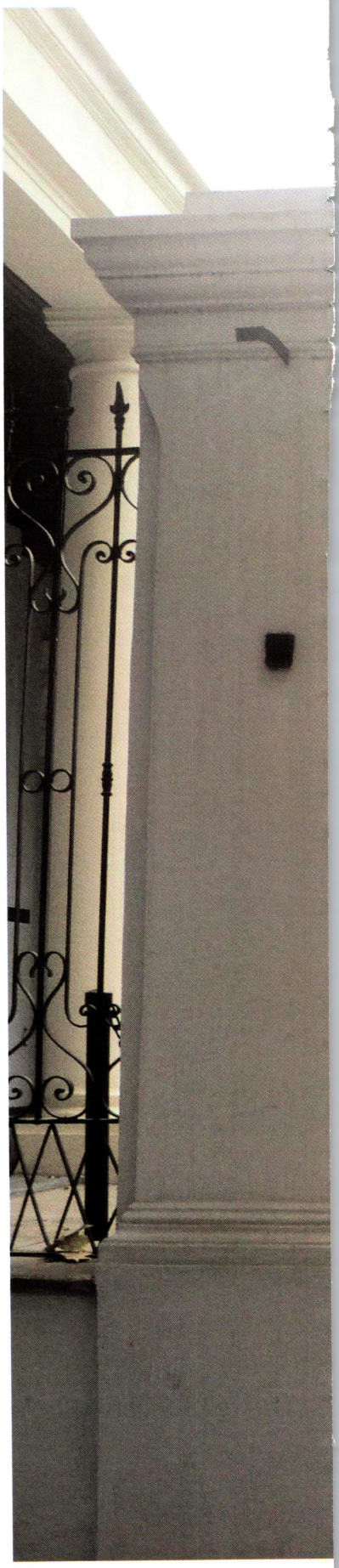
CASA DE LOS GOBERNADORES CIVIT RESIDENCIA PARA UNA ELITE

SILVIA A. CIRVINI Y LORENA MANZINI

La Casa de los Gobernadores Civit, sede del Museo del Pasado Cuyano y de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza, está emplazada sobre la calle Montevideo Nº 544, muy próxima a la Plaza Italia. Conocida como el Solar o Quinta Civit, fue una de las primeras casonas que se construyeron en la Ciudad Nueva después del gran terremoto de 1861. Ocupaba toda una manzana comprendida entre las actuales calles Montevideo, 25 de Mayo, San Lorenzo y Chile.

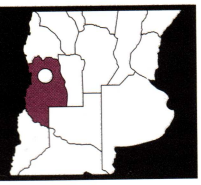
Don Francisco Civit (1829-1908) inició una tradición familiar en la política mendocina que continuaría posteriormente su hijo Emilio. Fue diputado nacional y gobernador de la provincia entre 1873 y 1876. Su gestión apoyó y promovió el poblamiento de la Nueva ciudad en la Hacienda Estatal de San Nicolás, donde adquirió el predio de su propia vivienda. El terremoto del 20 de marzo de 1861 fue el más intenso que registró la ciudad en su historia, la destrucción de edificios fue seguida de un gran incendio, y como consecuencia murieron dos tercios de la población. Desde la sanción de la ley de la Nueva ciudad (1863), los sucesivos gobiernos fomentaron la ocupación del nuevo trazado, pero solo algunas familias de la elite pudieron adquirir terrenos y trasladarse al sitio de San Nicolás.

Es posible que los constructores extranjeros que tuvieron a cargo la principal obra pública de la reconstrucción fueran también los encargados de realizar esta casa. Es probable también, por la fecha de construcción y la clara filiación estilística de la obra, que hayan pertenecido al grupo de los italianos: Mario Bigi, Andrés Clerici o los hermanos Andrés y Basilio Petazzi. La vivienda, de estilo Neoclásico tardío (Italianizante), tuvo originariamente 26 habitaciones, 5 patios,



Neoclásico tardío. *La vivienda tuvo originariamente 26 habitaciones y 5 patios.*

Obra	**Autores**	**Ubicación**
Casa Gobernadores Civit. Museo del Pasado Cuyano (1870)	Se adjudica a los constructores, Mario Bigi, Andrés Clerici y/o Hnos Andrés y Basilio Petazzi	Montevideo 544. Ciudad de Mendoza. Pcia. de Mendoza



544

extendidas galerías, caballerizas y una extensa huerta y viña.

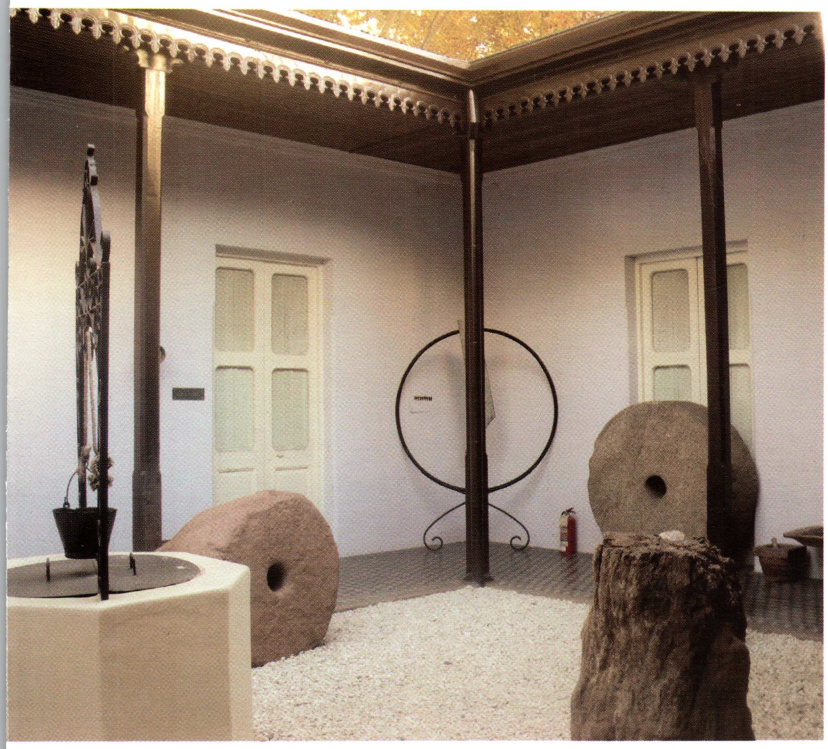
Transponiendo las rejas se encontraba el primer patio en forma de "U" que, rodeado por una galería con columnas dóricas, vinculaba todas las habitaciones destinadas a la vida de relación social, como los salones de recibo y tertulia, la biblioteca y el escritorio. En el eje del ingreso y por una gran puerta se accedía al vestíbulo, que conectaba con la zona íntima de la residencia, comedor, sala de billar y dormitorios. Luego, un segundo patio rodeado de galerías que albergaba otro grupo de habitaciones. Este patio fue cubierto y una de las salas, destinada a Capilla. Un angosto zaguán lo separaba hacia el Oeste de otro patio que agrupaba en hilera los locales de servicio: cocina, lavadero, baños, habitaciones de la servidumbre, depósitos, cocheras y caballerizas. Finalmente, en el fondo del terreno (hacia el Sur, con salida por la calle San Lorenzo), se encontraba el tradicional huerto con frutales y viña.

Uno de los misterios que encierra esta casa es un túnel abovedado que atraviesa toda la manzana, que aparentemente sirvió de refugio y pasadizo entre ambas calles en tiempos de guerra y luchas internas. Esta galería subterránea fue descubierta en las últimas décadas del siglo XX, al producirse el hundimiento del piso de uno de los patios. Desde entonces, el túnel se encuentra tapiado, encerrando secretos y leyendas. Se sabe que Civit utilizó este pasadizo para refugiarse del avance del General Arredondo, quien venía a tomar la ciudad en el año 1874.

En esta misma casa vivió Emilio Civit, quien continuó los pasos de su padre. Fue enviado a Buenos Aires para proseguir sus estudios secundarios y universitarios, y muy joven ingresó como empleado en el Ministerio de Hacienda de la Nación. Fue diputado nacional en 1882, gobernador de Mendoza en 1898 y reelecto en 1908. También fue ministro de Obras Públicas de la Nación durante la segunda presidencia de Julio A. Roca. Para la historiografía liberal conservadora, Emilio Civit fue el más notable y progresista de los gobernadores de Mendoza de todos los tiempos.

Han sido huéspedes de esta casa actores sobresalientes de la época. Domingo F. Sarmiento se alojó cuando se inauguró el ferrocarril, en el año 1884. También se alojaron en esta residencia Bartolomé Mitre, Bernardo de Irigoyen, Julio A. Roca, Juárez Celman, Luis y Roque Sáenz Peña, el por entonces presidente chileno Pedro

Simetría estructural. *El edificio responde a la arquitectura doméstica del período, con una armoniosa equidistancia de las aberturas respecto a los muros.*



Museo. *En el conjunto, que conserva su espíritu original, funciona el Museo del Pasado Cuyano.*

Capilla. *Con importante retablo, se ubica en una de las antiguas salas.*

Montt, Marcelo Torcuato de Alvear y los generales José María Bustillo, Juan Ayala y Joaquín Viejobueno.

En 1911, la casa fue vendida al gobierno provincial para sede de la Dirección de Salubridad. Después albergó oficinas del Poder Judicial de Mendoza, más tarde funcionó la Dirección General Impositiva. En 1961, el Gobierno de la provincia cedió la casa a la Junta de Estudios Históricos con el cargo de que la institución organizara y sostuviera allí un Museo del Pasado Cuyano.

El edificio que se conserva es una parte de la antigua casa, que está próxima a cumplir 140 años de vida útil. La tecnología constructiva es la tradicional del período posterremoto, con muy buena calidad, lo que le ha permitido llegar en buenas condiciones hasta el presente. Los muros son de adobe, con diferentes espesores y trabas para muros maestros y divisorios. Los techos tienen estructura de madera (triangulaciones y rollizos de álamo) y cubierta de caña atada con tientos de cuero y torta de barro, sobre la que se colocó posteriormente chapa cincada. Estas estructuras se hallaban ocultas por cielo rasos de lienzo, en los ambientes interiores; y de madera, en las galerías perimetrales al edificio. En una intervención reciente se han dejado a la vista en algunas salas.

Por la fecha de construcción y la mediación de técnicos extranjeros, es muy probable que los muros tengan incorporadas piezas de madera, en particular en las esquinas (llaves), los coronamientos de muros (viga collarín o escalera) y el marco de las aberturas (jambas o pies derechos). En 1988 y en mantenimiento preventivo, la Dirección Nacional de Arquitectura realizó obras de reforzamiento estructural colocando tensores de acero externos a los muros portantes de adobe de un sector del edificio, a fin de evitar desacoples y desplazamientos ante movimientos horizontales. Esta intervención fue bastante controvertida y probablemente innecesaria, porque implicó la realización de importantes huecos en los muros para empotrar los tensores metálicos; como resultado no se lograron cambios relevantes. Los muros de la fachada principal están construidos sobre un sobrecimiento de ladrillo cocido de 0,60 m, para salvar el desnivel entre el piso de la vereda y del interior de los ambientes, ya que la calle Montevideo tiene fuerte pendiente Oeste-Este.

En cuanto al presente, las colecciones del Museo exponen variados testimonios de la historia y costumbres de la época (desde mediados del siglo XIX a comienzos del XX) a través de relatos biográficos, recuerdos, objetos y elementos que pertenecieron a políticos, militares y personajes destacados que actuaron en la provincia. Además, cabe destacar que en el interior

del museo funciona una biblioteca cuyo fondo está integrado por más de 5.000 volúmenes y posee una valiosa hemeroteca y un importante archivo de documentos históricos.

La gran influencia de técnicos, arquitectos e ingenieros extranjeros -italianos y franceses- en la reconstrucción de las obras públicas de la ciudad de Mendoza se hace notar en esta obra que se ha constituido en un testimonio único de la arquitectura doméstica del período. La corriente estilística en la que se halla inscripta es el Neoclásico tardío (denominada también estilo Italianizante) definida por el uso riguroso de modulación tanto en planta como en alzada, simetría estructural, equidistancia de las aberturas con respecto a los encuentros de muros y utilización de órdenes arquitectónicos clásicos. Es probable que el carácter suburbano, casi agrícola de la zona en el momento en que se realizó la obra, haya definido esta tipología tan particular.

El edificio tiene las características adecuadas para el funcionamiento del Museo. Se ha mantenido la unidad de lectura del conjunto y cada uno de los espacios, tanto desde el punto de vista funcional como semántico.

Bibliografía

Casa Civit. Museo del Pasado Cuyano. Guías de Arquitectura Latinoamericana. Mendoza. Buenos Aires: AGEA, 2008.

Miranda J. y Silvia Salustro. GAL. Guias de Arquitectura Latinoamericana. Mendoza. ARQ, Diario de Arquitectura Clarin Buenos Aires: AGEA, 2008.

De Masi O. y Martha de Mena. Monumentos Historicos Nacionales y otros bienes declarados de la Republica Argentina. Buenos Aires, 2008.

Planos

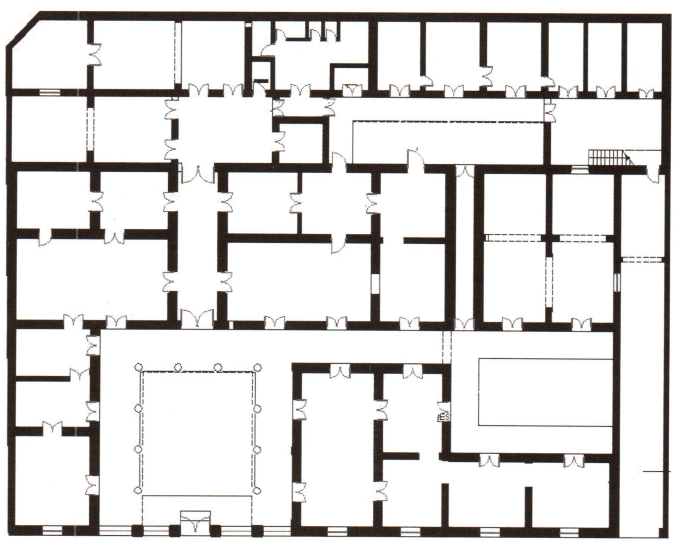
Silvia A. Cirvini y Lorena Manzini.

Fotos

Lorena Manzini.

Planta. *General.*

Galería. *Lenguaje clásico con columnas de orden dórico que se abren al patio.*



Monumento Histórico Nacional. Ley 25.515/2001.

CASA PADILLA
FILIGRANAS MAGNIFICAS

ROQUE M. GOMEZ

Después de la Independencia, el país se vio envuelto en enfrentamientos internos que ensangrentaron los años siguientes hasta mediados de siglo XIX aproximadamente. José Frías Silva (1792-1874), importante comerciante y gobernador unitario de Tucumán en 1831, fue vencido por las fuerzas de Facundo Quiroga y debió exiliarse en Sucre, con su familia, hasta 1848 cuando pudo regresar a la ciudad de Tucumán. Entonces adquirió tierras, sembró caña de azúcar e instaló el ingenio San José. Al poco tiempo comenzó a construir su casa frente a la plaza principal, en la actual calle 25 de Mayo 36.

La casa estaba organizada en base a patios rodeados por habitaciones y con una fachada conformada por una sucesión de puertas con arcos de medio punto y pretil de rejas de hierro. Aproximadamente hacia 1870, Frías decidió dividir la casa y transformarla en dos viviendas, destinadas respectivamente a sus hijos Justiniano y Lastenia, casada con el doctor Angel Padilla (1837–1892). Para esa época, Tucumán comenzaba a experimentar los beneficios de la industria azucarera, y con ello la necesidad de un cambio de imagen en la ciudad, coherente con las nuevas perspectivas económicas y su crecimiento poblacional.

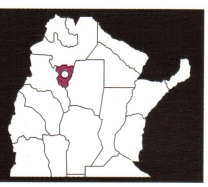
Dentro de este marco, la transformación de la casa Frías en dos nuevas viviendas fue realizada por algún constructor italiano que el tiempo volvió anónimo. Para las nuevas viviendas se optó por la tipología de casa chorizo con zaguán lateral, amplia sala al frente con dos ventanas balcón protegidas por rejas de hierro y el resto de las habitaciones en torno a cuatro patios sucesivos recostados sobre la pared lindera norte. La conexión externa se realizó por un costado, mediante una serie de amplios pasillos que conectaban los sucesivos patios, en tanto que la vinculación interna

Fondo y figura. *Los elementos ornamentales de la fachada, pintados en blanco. El fondo, en siena rojizo, genera un fuerte de contraste.*

Obra
La casa de los Padilla (1870)

Autor
Desconocido

Ubicación
Calle 25 de Mayo 36. Ciudad San Miguel de Tucumán, Prov. de Tucumán.



entre habitaciones se hizo por medio de puertas alineadas sobre un eje.

La casa de Lastenia, conocida actualmente como Casa Padilla, es la que mayores modificaciones sufrió al tratar de ubicar los patios hacia el Norte. La vivienda quedó conformada por trece locales en planta baja y cuatro en planta alta, sobre el último patio, en un terreno de 11 metros de ancho por 70 de largo, que permitieron que toda la vida y la actividad familiar se desenvolviera dentro del recato y el control que imponían las costumbres provincianas de la época. Hacia 1913, cuando se colocaron cloacas en la ciudad, se instalaron tres sanitarios, y posteriormente en 1927, se agregó otro, aunque sin modificar sustancialmente la estructura general de la casa.

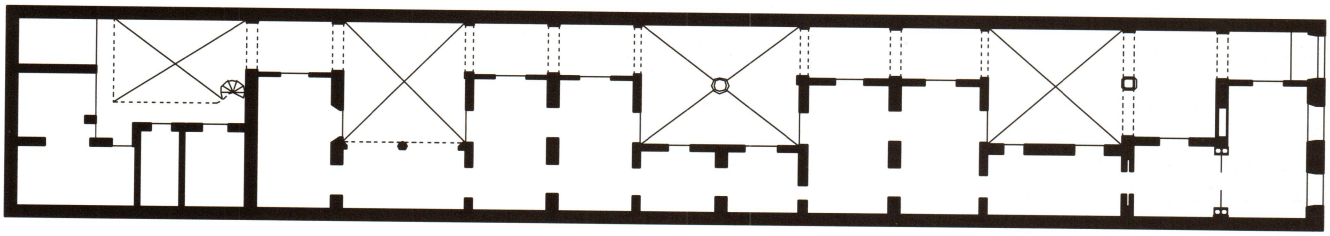
Es notable el tratamiento de la fachada que le confiere su más destacada característica. Está modulada por pilastras apareadas de orden compuesto con fustes acanalados, profusamente ornamentada con molduras realizadas in situ, propias de la llamada arquitectura italianizante. Incluye además, magníficas rejas filigranadas de planchuelas de hierro, unidas con remaches y terminaciones de palmetas y flores de zinc fundido, al igual que la puerta cancel, zócalo de mármol gris y remate superior con un pretil formado por balaustres de cerámica en tramos que acompañan la modulación del frente. Toda la fachada fue pintada con fondo siena rojizo y los órdenes y ornamentos resaltados en blanco en un potente juego de figura y fondo, mientras que la carpintería se pintó de color verde, descubiertos todos estos en los cateos realizados durante las tareas de restauración.

Los patios y galerías, más conservadores y menos pretenciosos, fueron pintados de blanco, en tanto que en las habitaciones -por lo menos la sala y el comedor- se utilizaron colores saturados. En el comedor se pintaron paneles con molduras marrones imitando boiserie. El resto de los paramentos se dividió en "paneaux" de color rojizo con imitación de vetas de mármol y recuadros gris oscuro y negro. En tanto los dormitorios -por lo menos uno de ellos- fueron empapelados en color azul oscuro con estampados ocres muy apagados. Tanto los zócalos del primero y segundo patios, como el aljibe, estaban recubiertos con azulejos franceses de Pas de Calais, blancos y azules.

En el último patio, una pequeña escalera caracol de hierro facilitaba el acceso a las habitaciones de la planta alta, posiblemente de construcción más tardía. Tanto la vieja casa original como las reformas de la década del 70 se realizaron con ladrillos y mortero de barro revocado con cal y arena. Los techos planos o de azotea tenían una estructura portante de tirantes de madera de cedro y nogal sobre la que se disponían alfajías y tres capas de tejuelas unidas con mortero de cal y arena. El desagote de los techos se hacía por medio de piezas de cerámica empotradas en los muros que se conectaban al aljibe del segundo patio, donde se guar-

Restauración. *Las molduras de la fachada fueron realizadas "in situ". Se destacan las rejas filigranadas de planchuelas de hierro y la carpintería pintada de verde.*

La dinámica renovación edilicia que vivió Tucumán desde los años '30 provocó la desaparición de las viejas residencias en función de intereses inmobiliarios. Pero la Casa Padilla fue uno de los pocos ejemplos que quedaron en pie: conservó su espíritu original y la tipología de su planteo sin sufrir grandes modificaciones.



Planta. *Baja.*

daba el agua de lluvia. Los pisos de las habitaciones principales eran de pinotea machihembrada sostenida sobre tirantes, los de los patios, de baldosas comunes de cerámica; y los del zaguán y la galería del primer patio eran de baldosones blancos y negros con umbrales y escalones de mármol de Carrara. Jazmines, santa ritas, macetas con helechos, malvones y palmeras completaban la ambientación, cálida y acogedora, de esos patios asoleados en el invierno y frescos en los tórridos veranos de Tucumán.

La dinámica renovación edilicia que Tucumán experimentó con mayor velocidad desde los años 30 había hecho que estas viejas residencias fueran desapareciendo bajo los efectos de los intereses inmobiliarios y los cambios de costumbres. La Casa Padilla es uno de los pocos ejemplares que quedan en pie y sin modificaciones sustanciales.

En 1973, la Dirección de Turismo de la Provincia adquirió la vieja casona y se procedió a su restauración entre 1975 y 1977, tarea que se llevó a cabo bajo la responsabilidad de quien escribe y la colaboración del Laboratorio de Arquitectura y Arte Americano, FAU-UNT. Los trabajos incluyeron un cuidadoso análisis de su estado estructural, limpieza, cateos, consolidación de muros, revoques y molduras de fachada, reparación de carpintería, pisos, cielo rasos, pinturas e investigación histórica. En su transcurso se descubrieron y documentaron las distintas etapas de su evolución, sistemas constructivos, niveles de pisos, colores originales así como los ornamentos que adornaban el friso, y que fueron reintegrados.

Desde el zaguán. *A través de la puerta cancel, vista del patio y su luminosa galería.*

Patio. *Jazmines, santa ritas, macetas con helechos y malvones completan la ambientación de los patios asoleados en el invierno y frescos en los veranos de Tucumán.*

Si bien es cierto que el objetivo de la restauración no era lograr la unidad de estilo, se respetaron fundamentalmente las obras realizadas en las últimas décadas del siglo XIX cuyas características definían más fuertemente la vivienda. Su tipología, su escasa modificación, la calidad de su tratamiento y la autenticidad de su estructura, fueron sin duda pautas más que suficientes para justificar su conservación, más allá de los propios personajes que la habitaron y su posterior declaratoria como Monumento Histórico Nacional por Ley 25515/2001, transformándola en museo, con parte del mobiliario original como parte de su acervo.

Bibliografía

Gómez, Roque Manuel. Preservación en el Noroeste Argentino. En DANA. N° 75. Revista del Departamento de Historia de la Arquitectura de la Facultad de Ingeniería, Vivienda y Planeamiento de la Universidad Nacional del Nordeste. Chaco, Argentina, 1975/1977.

Gómez, Roque Manuel. La Casa de los Padilla, Tucumán. Revista Vivienda N° 489, Buenos Aires, 2003.

Planos

Arq. Roque Gómez

Fotos

Atilio Orellana

Monumento Histórico Nacional. Decreto 932/ 2/2/ 1961. Monumento Histórico Provincial. Ley 4422/1936. Patrimonio Arquitectónico Municipal. Ordenanza Municipal 6485/86: Bien con Protección Integral.

MUSEO ALMAFUERTE UNA CASA-CHORIZO DEL SIGLO XIX

MARIA CRISTINA AVINCETA Y PERLA STRELZIK

Pedro Bonifacio Palacios más conocido por su seudónimo -Almafuerte-, nació en San Justo, el 13 de mayo de 1854. Huérfano a los siete años, se hizo cargo de su cuidado y educación una tía residente en la Ciudad de Buenos Aires, quien lo introdujo en la lectura, el dibujo y la pintura.

Fue poeta, maestro, artista plástico, periodista, excelente orador y conferencista, pero por sobre todo un hombre de bien, fiel a sus principios a pesar de los sinsabores que le depararon.

Como docente, ejerció desde muy joven (aún sin contar con título habilitante) en la Ciudad de Buenos Aires, y más adelante, como maestro rural, en Mercedes, Salto, Chacabuco y Trenque Lauquen, donde lo dejaron cesante en 1896.

Como periodista se desempeñó en el diario El Oeste, de Mercedes; fundó en Chacabuco el periódico El Progreso; editó el semanario El Hogar y fue director y redactor de El Pueblo, en La Plata.

Colaboró con artículos para el diario El Día de La Plata; el Buenos Aires y periódicos de todo el país. Fue prosecretario de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires y bibliotecario -traductor de la Dirección de Estadística. Como poeta, es autor de obras memorables tales como El Misionero, Los siete Sonetos Medicinales, Milongas Clásicas, Apóstrofe, La Inmortal, Mancha de Tinta, Gimió cien veces, entre otras. En 1904 se radicó en La Plata, donde vivió hasta su muerte.

Los reconocimientos a tamaña figura llegaron tardíamente. En diciembre de 1916, la Cámara de Diputados de la Nación le otorgó una pensión vitalicia en homenaje a su accionar, que no pudo disfrutar pues falleció tan sólo dos meses después, el 28 de febrero de 1917, a los 62 años.

En 1974 fue designado "Maestro Honoris Causa", otorgándole -post mortem-,

Italianizante. *La casa tiene dos accesos, uno directo al comedor, y otro lateral, que comunica con los patios.*

Obra
Casa Museo Almafuerte (1885)

Autor
Desconocido

Ubicación
Calle 66 N° 530/ 32 entre 4 y 5. Ciudad de La Plata, Pcia. de Buenos Aires.

MUNICIPALIDAD DE LA PLATA
MUSEO ALMAFUERTE
Almafuerte
MUSEO

Catalogada en el Programa de Preservación Patrimonial de Rosario en la categoría B.2.1- grado de protección: 2ª.

CASA CASTAGNINO SIMBOLO DE ASCENSO SOCIAL

CECILIA ISABEL ROSADO

La llamada casa Castagnino, construida en la ciudad de Rosario a fines del siglo XIX, ubicada en la esquina de las calles Maipú y San Juan, resume en su volumen contundente las condiciones de prestigio, prosperidad y ascenso social que caracterizaban a su propietario. José Castagnino, nacido en Génova en 1853, llegó a la Argentina, más precisamente a Rosario, con la primera camada de inmigrantes italianos. Se dedicó al negocio de la importación y exportación, pero también invirtió en propiedades y tierras para la explotación agrícola. Participó en diversas sociedades comerciales, como la Pinasco-Castagnino, y fue fundador de la Liga del Sur y concejal de la ciudad, consolidando una holgada posición económica y una significativa representatividad ciudadana, en el momento, sobre fines de siglo XIX, en que se distingue en Rosario un acentuado crecimiento económico, social y edilicio.

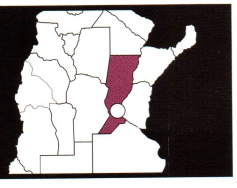
En 1852, a instancias del general Urquiza, y por gestión del gobernador Domingo Crespo, Rosario fue elevada al rango de ciudad. Su ubicación dentro de un área destinada a la agricultura y la ganadería, la habilitación de su puerto natural a la libre navegación, que permite el arribo de barcos de gran calado y la llegada del ferrocarril en 1863, hicieron que Rosario se convirtiese rápidamente en un foco de producción y exportación. Así, la ciudad se fue conformando y consolidando, con diferentes formas de asentamientos, más o menos provisorios o definitivos. Para Roberto Degregorio, "...En los inicios, a la vera del río, y en la zona llamada ciudad del 'bajo', próxima al puerto, proliferaron los ranchos, construcciones telúricas ancestrales conformadas por madera, paja y barro. De poco valor, fácil y rápidamente amortizables, contrastan con la ciudad de arriba, que se construía de material,

Materialidad expresiva. *Los detalles interiores adquieren un gran protagonismo. Mármol, madera tallada y detalles decorativos de calidad.*

Obra
Casa Castagnino.
(Fines del siglo XIX)

Autor
Italo Meliga

Ubicación
Maipú y San Juan.
Ciudad de Rosario,
Pcia de Santa Fe.



Decoración. *Mármoles y detalles de calidad en suntuosa escalera.*

en Rosario, donde dirigió durante muchos años la oficina de Ingeniería de la Municipalidad. Proyectó y construyó en la ciudad obras de importancia como el Mercado Modelo y el Hotel Italia en 1890, y el edificio donde funcionó el Circolo Italiano, por encargo de Santiago Pinasco. Colaboró con Juan Bosco en el proyecto del Hospital Italiano, además de proyectar numerosas residencias privadas como las construidas para las familias Astengo y Pinasco. La casa Castagnino está construida sobre la calle de ingreso a la ciudad de Rosario, por entonces llamada Aduana, en la esquina sur-oeste con la calle San Juan. Se presenta como un volumen cúbico casi macizo proyectado de acuerdo a un lenguaje exterior extraído del repertorio clásico, con aventanamientos con arcos de medio punto, columnas, balaustradas, almohadillados, pilastras, remates de cornisas, guirnaldas y macetones.

El programa solicitado por Castagnino presentaba ciertas complejidades, ya que el edificio, además de albergar la residencia de la familia, debía incluir también viviendas de renta y comercios con depósitos. El proyecto de Meliga, si bien diferencia funcional y formalmente las tres áreas, utiliza una envolvente exterior que las unifica. Interiormente, se observa la combinación de la tipología "casa chorizo apilada" con habitaciones unidas por un nexo tipo fuelle, con la tipología de la tira de locales con depósitos, en la planta baja. En la planta alta, se ubica la vivienda con patios rodeados por claustros. La organización de la casa se encuentra regulada por la grilla derivada del sistema estructural. La categorización de espacios respeta dicha grilla, pero no así los espacios vacíos, que no se ajustan a dicha organización.

Dentro del conjunto edilicio, se destaca la vivienda del propietario, en base a un uso privilegiado de los materiales y detalles interiores. Por ejemplo, el ingreso a la vivienda se realiza a través de un hall de doble altura donde se evidencia el uso de mármoles para la escalera, barandas, columnas y loggia en la planta alta. El refinamiento constructivo se hace manifiesto a través de aberturas de madera tallada, vitrales, cielo rasos pintados y decorados con motivos de la naturaleza, figuras humanas y ángeles. El ambiente principal se ubica estratégicamente en la esquina,

Lucernario. *Vitrales para iluminar el patio interior que contiene a la escalera.*

Cielo raso. *Decorado por el pintor italiano Salvador Zaino.*

expandido con un balcón semicircular que lo acompaña.

Para la decoración interior de la vivienda familiar fue contratado Salvador Zaino (1858-1942), un prestigioso pintor italiano llegado a la Argentina en 1889, reconocido y probado, cuyas pinturas decoran ámbitos domésticos, sociales y religiosos de gran importancia en la ciudad. Zaino se especializó en pintura mural y de cielo rasos de casas de familia, y asumió obras de importancia, como el teatro El Círculo y la iglesia Catedral. Su obra trató asuntos mitológicos, propios del Clasicismo academicista, así como también desnudos femeninos y paisajes. Dejó testimonios de su pincelada espesa y rigurosa, característica de los macchiaioli, en las imágenes de Rosario y de su ribera, las barrancas, los caseríos y la ciudad en su crecimiento.

Todos los esfuerzos vertidos en la casa Castagnino, resumidos tanto en su ubicación privilegiada como en los materiales empleados y en la decoración artística, demuestran la clara intención de marcar el edificio con el sello que ejemplifique la prosperidad y el ascenso social de su propietario. La obra arquitectónica se muestra con una presencia contundente en la ciudad; por ubicarse en una esquina estratégica, por sus grandes dimensiones, por sus detalles de jerarquía y por su lenguaje de fachada, que también la identifica como parte de la colectividad italiana de Rosario

Bibliografía

De Gregorio, R. La casa criolla. Buenos Aires: Editorial Nobuko, 2006.

Gutiérrez, Ramón y otros. Italianos en la Arquitectura Argentina. Buenos Aires: CEDODAL, 2004.

Megías, A. La formación de una elite de notables dirigentes. Rosario, 1860-1890. Editorial Biblos, 1996.

Planos

Ricardo Turano

Fotos

Carlos Carrión

Monumento Histórico Nacional. Decreto nacional 325/1989.

VILLA HORTENSIA
UNA CASA QUINTA EXCEPCIONAL

GABRIEL EDUARDO ASOREY

Villa Hortensia constituye un excepcional ejemplo arquitectónico de casa quinta vinculada al origen histórico de Pueblo Alberdi, actualmente convertido en barrio de la ciudad de Rosario. La residencia fue construida en el año 1890 por José Nicolás Puccio, fundador de dicho pueblo. Su proyecto es atribuido al reconocido arquitecto inglés Herbert Boyd Walker, y su construcción fue llevada a cabo por la empresa de Juan Canals.

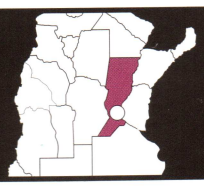
La mansión ocupó un espacio de relevancia en la traza de Pueblo Alberdi. Construida sobre una manzana completa, tiene vistas al río y a la plaza principal desde las terrazas y la torre mirador. La casa se inscribe dentro de los cánones academicistas del siglo XIX. Pilastras, columnas y balaustres de las villas renacentistas italianas y mansardas del Academicismo francés. Sobreelevada, el piano nobile realza su jerarquía.

La casa se encuentra enmarcada por un parque de diseño pintoresquista, profusamente arbolado y con lago, aljibe y glorietas rústicas. En 1907 es adquirida por Ciro Echesortu, que junto con Casiano Casas conformaron una sociedad de relevancia comercial en el rubro de remates y comisiones. Echesortu fue además presidente de la Bolsa de Comercio de Rosario y fundador de la Sociedad Rural santafecina. Posteriormente, es heredada por Sara Echesortu de Lubarry, hija de Ciro, quien decide venderla a su cuñado Alfredo Rouillon, casado con María Hortensia Echesortu, de quien la villa va a tomar su nombre. Aunque nunca se constituyó como residencia permanente de la familia, se transformó en lugar de fiestas sociales y de descanso de la misma.

En mayo de 1996 fue adquirida a los herederos por la Municipalidad de Rosario, modificando su estado de deterioro y ruina

Villa. *La casa se inscribe dentro de los cánones academicistas del siglo XIX.*

Obra	**Autor**	**Ubicación**
Casa quinta Villa Hortensia (1890)	Herbert Boyd Walker	Warnes 1989. Rosario, Pcia. de Santa Fe.



Ingreso. *El acceso, sobreelevado, genera un porche enmarcado por columnas corintias.*

para transformarla en el Primer Centro Municipal de Distrito.

El ingreso sobreelevado de la casa genera un porche que se encuentra enmarcado por columnas y cubierto por un balcón terraza. Desde el porche, tres importantes puertas abren al hall central, y a ambos lados del mismo se ubicaban la biblioteca y la capilla. En el lado sur se halla la escalera principal, y en el norte, la sala de música. El centro de la planta, el ante-comedor octogonal conecta el gran salón, el comedor, el área sanitaria y la cocina. Un pasillo distribuidor con escalera de servicio vincula con la torre mirador. La casa también poseía sala de billares, junto al comedor, vinculado al parque por una escalinata y el atrio, solamente interrumpidos en la fachada sur. El sótano, de considerables dimensiones albergaba la bodega, la sala de calderas, depósitos y baños de servicio. El acceso al primer piso se realiza por tres escaleras, y está distribuido como claustro, con las habitaciones en torno a un patio central, coincidente en planta baja con el ante-comedor octogonal. Los dormitorios de mayor tamaño se disponen uno en el cuerpo de la torre, coincidente con el gran salón de planta baja; y el otro sobre el centro de la fachada principal, desplegándose a una terraza de notable magnitud. En los ángulos se hallan cuatro habitaciones significativas, además de antecámaras, baños y cuartos distribuidos con mayor libertad en esta planta. El segundo piso contenía originalmente los desvanes debajo de las mansardas, el lavadero y la azotea. Tanto los pisos como los cielo rasos evidencian luego de su restauración un significativo valor de jerarquía; de estos últimos se destacan las pinturas murales que responden a la funcionalidad de los espacios de la villa, con retratos de Dante, Galileo Galilei, Miguel de Cervantes, Víctor Hugo, musas, motivos de paisajes, naturalezas, la villa, Dionisio y otros, todos con una altísima significación y carga iconográfica.

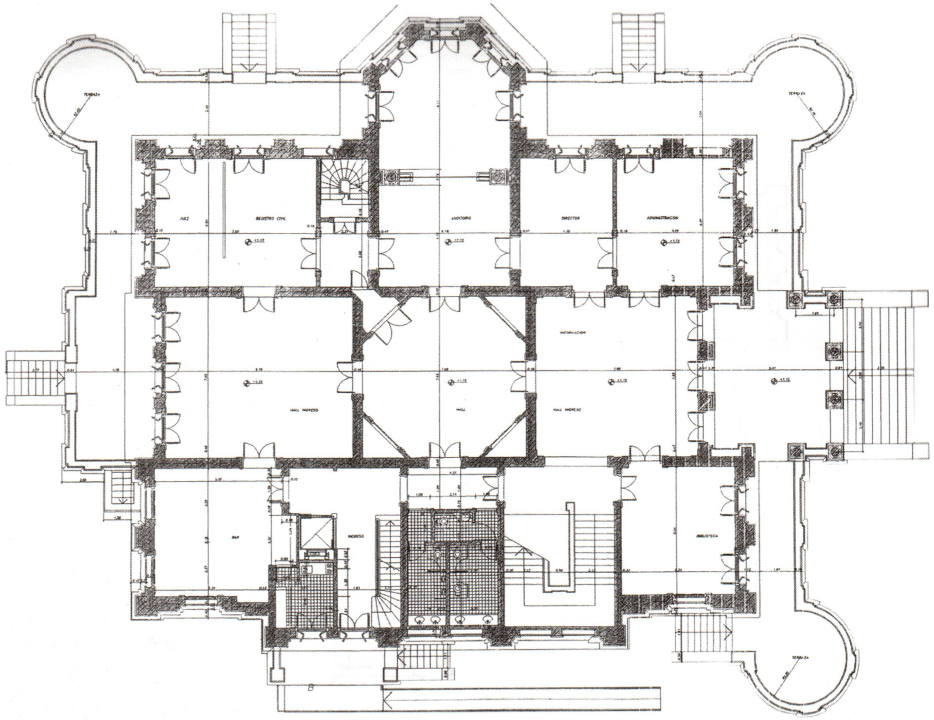
En 1996 se creó el Programa Municipal de Preservación del Patrimonio Urbano y Arquitectónico de la Municipalidad de Rosario, dentro de la Secretaría de Planeamiento; al año siguiente fue encomendada la elaboración de los pliegos licitatorios y el proyecto de restauración y rehabilitación del primer CDM, realizados con supervisión de la CNMMyLH, presentando el proyecto de obra y planos de patologías y relevamiento general, ya que no existía ninguna documentación gráfica. La propuesta, además, tenía el desafío de la transformación de la Villa en una institución pública en el contexto del Programa de Descentralización, como prueba piloto.

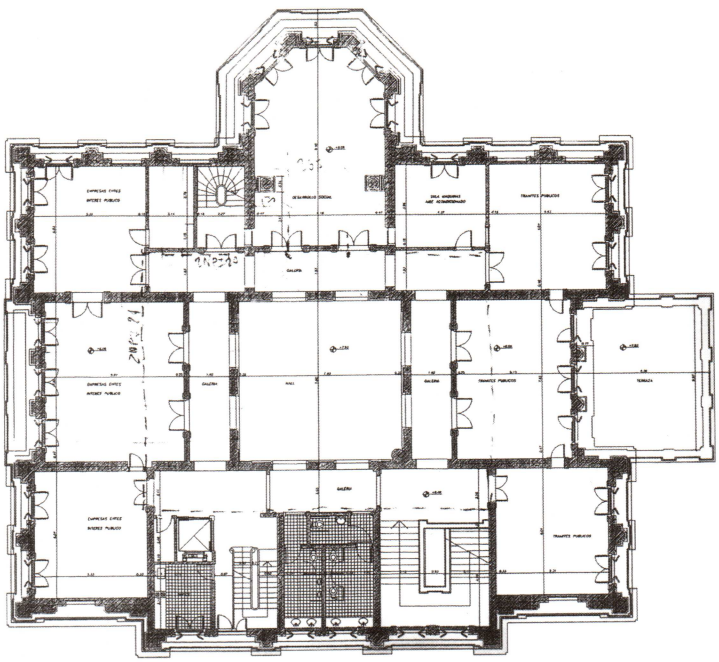
El programa de refuncionalización contempló la ubicación en el sótano de la sala de máquinas, tableros, oficinas, tanques y archivo; en la planta baja la recepción, salas de exposiciones, auditorio, bar, registro civil, sala de reuniones del Distrito

Escalera principal.
Materiales importados y detalles de fina terminación.

y oficinas; en el entrepiso, oficinas; en la planta alta se cubrió el patio central con una cubierta transparente y se ubicaron oficinas municipales y provinciales y sala de espera.

En las buhardillas se proyectaron los talleres de actividades participativas, y la torre mirador fue rehabilitada y restaurada para disfrute de la vista panorámica de la ciudad. Todos los niveles cuentan con sanitarios para uso público y office para uso de los empleados, y los mismos están interconectados por un ascensor hidráulico colocado en el área de servicio original. Las salas fueron reacondicionadas, respetando la boiserie existente y restaurando o reponiendo las faltantes, al igual que los pisos. Se completó la totalidad de la mansarda, faltante en un 80%, y se repusieron también cenefas, cresterías y canaletas de desagües. Fuera del edificio, en el jardín y para no romper con el entorno del mismo y su preservación, se decidió colocar bajo nivel la sala de máquinas para los equipos de aire acondicionado. Además se ejecutaron sendas peatonales perimetrales, rampas de acceso para discapacitados, y la parquización general se realizó respetando las especies y árboles ya existentes en la villa. La restauración fue completa y todo lo ejecutado fue un desafío: carpinterías, cielo rasos, molduras, aberturas de madera, revoques, escaleras de mármol y otras, pisos calcáreos, de madera, arañas originales, así como los perfiles y estructura metálica de refuerzo; pero un capítulo aparte fue la recuperación de las pinturas murales de los cielo rasos en todas las habitaciones de la casa, que además fueron iluminados particularmente, acentuando su calidad e importancia dentro del proyecto original de Villa Hortensia.





0
10

Planta. *Baja.*

Planta. *Primer piso.*

Jerarquía. *En los cielo rasos se destacan las pinturas murales, musas y motivos de paisajes.*

Bibliografía

Asorey, G. E. y Eduardo Arbio. Compiladores. Villa Hortensia 1997. Su recuperación. Municipalidad de Rosario-Programa de Preservación del Patrimonio Urbano y Arquitectónico. Rosario: Imprenta Editorial La Familia, 1997.

Rogotti, A.M. y Ebe Bragagnolo. Villa Hortensia. En Revista DANA Documentos de Arquitectura Nacional y Americana.

Cignolli, Francisco. Fundación y formación del Pueblo Alberdi. Rosario, 1961.

Mikielevich, W. El Tranway. En Revista de Historia de Rosario, Año IV.

Colección Patrimonio Cultural de la Provincia de Santa Fe. Diario El Litoral, 2006.

Planos

Arq. Carolina Rainero, Arqs. Gabriel E. Asorey, Eduardo P. Arbio, Paola Gallino y Maite Alberdi.

Colaboradores

Arqs. Miguel Garrofe, Andrea Perez Colmegna, Walter Salcedo.

Fotos

Carlos Carrión

Monumento Histórico Arquitectónico Provincial de Buenos Aires. Ley 13.494. Patrimonio del Municipio de General Pueyrredón. Ordenanza 10.075. Código de Preservación Patrimonial.

VILLA ORTIZ BASUALDO
UNA MANSION PERDIDA EN AMERICA DEL SUR

GRACIELA MARIA DI IORIO

Cuando Ana Elía de Ortiz Basualdo construyó su villa veraniega en la ciudad de Mar del Plata tal vez no imaginó la dimensión que esta obra tendría como reserva patrimonial en el contexto del diseño del siglo XX. Viuda de Manuel Florentino Ortiz Basualdo Dorrego, era una mujer culta, sensible a las ideas de vanguardia, lo que seguramente haya sido favorable a la hora de dotar a su casa de una decoración de interiores de avanzada. Numerosos testimonios del extraordinario trabajo póstumo del arquitecto y decorador liejés Gustave Serrurier-Bovy (1858-1910) -uno de los máximos diseñadores del Art Nouveau en Bélgica- han sido conservados y protegidos en la Villa Ortiz Basualdo, ya que muchas de sus creaciones existentes en Europa fueron devastadas por la Gran Guerra. Su muerte ocurre cuando estaba trabajando para este importante encargo y la villa atesora una síntesis de sus diferentes aportes al diseño de mobiliario, en especial entre 1900 y 1940.

La obra de Serrurier llega a la Argentina por intermedio de Luis Ortiz Basualdo, quien visita la sucursal de la firma Serrurier-Bovy en París, en el 37 del Boulevard Haussmann. Atento a su entusiasmo por la estética y modernidad del equipamiento exhibido, fue invitado a recorrer la Villa L´Aube en la ciudad de Lieja, vivienda personal del creador belga y su esposa. Serrurier invitaba a sus principales clientes para lucir el mobiliario en su ambiente mismo de uso. Luis Ortiz Basualdo encargó una reproducción completa de lo que había visto en Cointe, Lieja, para el chalet de Ana Elía.

La casa de Mar del Plata fue construída en 1909 con un concepto estilístico relacionado con los regionalismos franceses, en particular con los castillos de Loire. Su propuesta es acorde a un ambiente de

Pintoresquismo. *Formas arquitectónicas relacionadas a los regionalismos franceses.*

Obra	**Autor**	**Ubicación**
Villa Ortiz Basualdo (1909)	Louis Dubois	Av. Colón y Alvear. Ciudad de Mar del Plata. Pcia. de Buenos Aires.

HOTEL

vacaciones, pero a diferencia del resto de los chalets de la ciudad, está dotada de un tratamiento de interiores independiente, de gran modernidad aún para el medio europeo del momento.

El edificio lleva la firma del arquitecto francés Louis Dubois (1867-1916), fino exponente del Art Nouveau francés en Argentina, que se unió a otro arquitecto galo, Paul Pater (1879-1966), para la realización de las obras del hotel Tigre en Buenos Aires y la Villa Ortiz Basualdo de Mar del Plata. El constructor fue el italiano Leandro Bianchini.

La ubicación del inmueble, en la ladera de una de las principales lomas de la ciudad con vistas al mar, Punta Piedras, permitió el aprovechamiento de la topografía como recurso paisajístico.

Se trata de una construcción esbelta, de tres plantas y subsuelo. Los interiores realizados por Serrurier-Bovy exhiben las referencias directas a la Villa L´Aube, clasificada como monumento excepcional del patrimonio de la Walonia. Se observan también las influencias de los diseños aplicados a otros trabajos de este creador, principalmente el Chateau de la Chapelle-en -Serval, Compiègne, Francia (1901).

La Villa conserva en América una colección de este valioso mobiliario cuyo desarrollo proyectual fue realizado exclusivamente para el sitio. Los planos de obra de la construcción fueron remitidos desde Buenos Aires a Lieja y con esa documentación se realizó el equipamiento.

La máxima expresión creativa que desarrolla Gustave Serrurier-Bovy está referida al área de circulación principal; la escalera, de exquisita calidad y escala, espacio protagónico del Art Nouveau, tal como lo exaltara otro belga, su contemporáneo Victor Horta.

El acceso original está resuelto por un pequeño vestíbulo abierto a un hall distribuidor que ordenaba jerárquica y funcionalmente el ingreso a la vivienda. Ese nivel, que denominaremos piso bajo, cuenta con sala, comedor, comedor de niños, fumoir, sala de música, office con acceso privado y sectores de descanso y sanitarios.

El conjunto de escalera y vidrieras verticales que unifican los pisos a través del ritmo circulatorio dan singular espacialidad y luminosidad y muestran la voluntad de Serrurier de concretar un equipamiento integral.

La secuencia está teñida de alegorías simbólicas utilizadas por el Art Nouveau: cisnes que se deslizan por las pendientes de la escalera de madera realizados en hierro torneado, así como la clara referencia a un estanque de nenúfares materializados por el gran vitral según la interpretación de los investigadores, Françoise Bigot du Mesnil du Buisson y Étienne du Mesnil du Buisson. Las tres plantas fueron equipadas con conjuntos de diferentes modelos desarrollados previamente por Serrurier, quien abogaba por la fabricación seriada para la población en su conjunto, racionalizando

Mobiliario. *Los interiores realizados por Serrurier-Bovy exhiben las referencias directas a la Villa L´Aube, en Bélgica.*

Integración.
Lámparas, vitrales, carpinterías, muebles y pintura mural, como partes de un todo.

detalles constructivos y costos, con la intención personal de ofrecer buen diseño accesible para todos, compartiendo ideas con John Ruskin, William Morris, Viollet-Le-Duc, y Charles Rennie Mackintosh, entre otros.

En 1913, el arquitecto Paul Pater realizó dos proyectos de remodelación que no se concretaron. En 1917 se efectivizó una ampliación que lleva la firma del constructor Jorge Bauducco, quien anexó un local de esquina en la planta de subsuelo.

En 1918 se procedió a una intervención mayor que lleva la firma del arquitecto G. Camus, bajo la visión del ingeniero y constructor italiano Alula Baldassarini. Baldassarini envolvió la espigada conformación de la casa con volúmenes que le dan mayor estabilidad, ya que su esbeltez hacía que la construcción vibrara con los fuertes vientos que azotaban la loma. Se incluyeron un nuevo acceso con escalera y un oratorio neogóticos, una sala de música neoclásica, así como dependencias de servicio en un bloque exento.

Con respecto a los exteriores, recrean un estilo normando. Se incorporó un cerco de piedra, recurso recurrente en Baldassarini, y un porch como espacio de transición. De este modo, el manoir francés fue transformado en un chalet anglonormando. La pendiente del terreno se niveló para convertir el subsuelo en planta baja y en su inmediación se formaron los jardines que hoy se aprecian. Cabe destacar a Baldassarini como un gran hacedor del repertorio pintoresco en Mar del Plata. Su intervención en esta obra respeta el

espacio protagónico original de la casa, sin alterar su integridad, sumando propuestas estilísticas clásicas pero muy lejanas a la obra de Gustave Serrurier-Bovy. Es por ello que ante la falta de documentación se creyó que el mobiliario de Serrurier, por su modernidad, correspondía al período de su ampliación del 1919 y no a la construcción primigenia.

Con la remodelación de 1919 quedó reflejada la complejidad de esta villa, de gran valor documental para la interpretación histórica de la ciudad, así como para la circunstancia socio cultural de la Argentina.

La Villa fue adquirida en 1980 por el Municipio de General Pueyrredon, y Teodelina de Alvear de Alvarez de Toledo mantuvo durante sus años de vida la inestimable presencia de la familia y humanizó la memoria del origen de este bien cultural argentino. Hoy es sede del Museo Municipal de Arte Juan Carlos Castagnino, que atesora sectores completos de mobiliario Serrurier-Bovy así como las colecciones de arte de la ciudad de Mar del Plata.

Entre 1980 y 1983, se realizaron los primeros trabajos de restauración a cargo del arquitecto Horacio Goyeneche. En la década de 1980, el artesano Amor Seijo llevó a cabo la restauración y reintegración de las complejas cubiertas de chapa de zinc. Se han realizado diversas intervenciones bajo la supervisión del área de patrimonio del Municipio y de los diferentes responsables del Museo. Sonia Fava, presidente de la Asociación Amigos del Museo de la Ciudad, recuperó en la década de 1990 parte del mobiliario original que había sido removido del edificio y es motor de la restauración de fachadas iniciada en 2012 conjuntamente con el Municipio.

Durante 30 años el investigador Jacques Grégoire Watelet buscó esta villa que existía en algún lugar de América del Sur y a la que Gustave Serrurier-Bovy dedicó su trabajo final sin haber llegado nunca a conocer en persona. Gracias a la presencia del experto noruego Stephan Tshudi-Madsen, quien

Protagonista. *La escalera de madera, de exquisita calidad y escala, con ornamentos Art Nouveau.*

Circulación principal. *El conjunto de escalera y vidrieras verticales unifican los pisos a través del ritmo circulatorio y aportan espacialidad y luminosidad.*

Inspirado en los chateaus franceses y con un diseño de mobiliario especialmente proyectado para la Villa, el conjunto conserva su espíritu original a partir de las restauraciones que respetaron los espacios protagónicos.

Planta. *Subsuelo.*

Planta. *Baja.*

Planta. *Primer piso.*

Planta. *Segundo piso.*

Diversidad. *Juego de volúmenes y variedad de techos empinados, rodeados de jardines.*

viajó a en Mar del Plata en 1984 a través del arquitecto Jorge Gazaneo, a gestiones de la Dirección del Museo y a la intervención de la Embajada de Bélgica en Buenos Aires, Watelet pudo tomar contacto directo con esas colecciones y viajó a nuestro país para coronar una investigación de toda su vida y así, finalmente, enlazar esta obra de la Argentina con sus orígenes europeos.

Bibliografía

Tshudi-Madsen, Stephan. Sources of art nouveau, Oslo. 1956. New York, 1975.

Cova, R. O. y Raúl Arnaldo Gómez Crespo. Arquitectura marplatense del Pintoresquismo. Resistencia: Instituto Argentino de Investigaciones de Historia de la Arquitectura y el Urbanismo, 1982.

Watelet, Jacques-Grégoire. Serrurier-Bovy, de l'art nouveau à l'art deco. Bruselas, 1986.

Di Iorio, Graciela María. Una Villa convertida en museo en Argentina. Los museos y el Art Nouveau un patrimonio olvidado revive. Revista Museum 167. UNESCO: París, 1990

Watelet, J.y Graciela María Di Iorio. La Villa Ortiz Basualdo y Serrurier-Bovy. Éditiones Du Perron: Lieja, 1994.

Planos

Gentileza Museo Municipal de Arte Juan Carlos Castagnino

Fotos

Sergio Gimenez y Arq. Graciela Di Iorio

Interés Patrimonial (Ordenanza Municipal Nº 10.075). Sitio Histórico Arquitectónico, incorporado al Patrimonio Cultural de la Provincia de Buenos Aires. Ley Provincial Nº 13.494.

VILLA VICTORIA
UNA PREFABRICADA INGLESA EN MAR DEL PLATA

SILVIA YOLANDA ROMA

Sobre un terreno en suave declive de dos manzanas situado en el barrio del Tiro a la Paloma -así llamado en las primeras décadas del siglo XX por la proximidad del club donde se practicaba tal deporte- se instala, entre 1912 y 1914, una de las pocas viviendas prefabricadas de madera y metal de Mar del Plata.

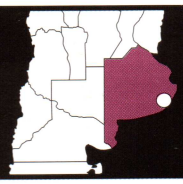
Era propiedad de Francisca Ocampo, quien dona la villa a su ahijada, Victoria Ocampo. A partir de allí, toma el nombre de Villa Victoria. En pocos años, Victoria la transforma en ámbito de tertulias y encuentros de importantes referentes del arte, la filosofía y la intelectualidad nacional e internacional.

Se trata de una estructura adquirida a la firma inglesa Boulton & Paul Ltd. (dedicada a la venta de edificios prefabricados) compuesta por un esqueleto de perfilería metálica en muros y encadenados de pisos y por ángulos o flejes abulonados en cabriadas de los techos. Como sistema de cerramiento, tablas solapadas de madera horizontales con falso "half timbering" -o entramado de madera aplicado sobre las tablas- en el exterior, y el llamado "machimbre inglés", en el interior. Presentaba cualidades de la vivienda inglesa de origen rural que más tarde adoptaría el romántico Pintoresquismo del siglo XVIII.

Debido a las cualidades constructivas del armado, la casa se distribuye espacialmente casi de igual forma en sus dos niveles, conformando una planta ligeramente rectangular con una sustracción en un extremo, un octógono articulador en el otro y salientes generadas por los balcones. Una galería perimetral de esbeltas columnas de madera recorre tres de sus lados. La planta baja se destina a recepción, estar y comedor con sus servicios, y a dos dormitorios, escritorio y baño. La planta alta contiene seis dormitorios, cuatro baños y una gran sala de estar.

Madera y metal. *Un diálogo entre naturaleza y arquitectura en un predio de dos manzanas, frente al mar.*

Obra	**Autores**	**Ubicación**
Villa Victoria de Mar del Plata (1912)	Firma inglesa Boulton & Paul Ltd. y Manuel Ocampo.	Matheu 1851. Ciudad de Mar del Plata, Pcia. de Buenos Aires.



Acceso principal. *La gran protagonista es la escalinata de piedra, que conduce a la casa y a la galería perimetral.*

Las salas principales están revestidas en arpillera y un empapelado con diseños Arts & Craft, de motivos vegetales y aves. Los locales húmedos presentan un revestimiento de chapa estampada simulando azulejo o ladrillo, con molduras de remate. Los cielo rasos son telas tensadas con trabajadas molduras perimetrales de madera. Pese a la austeridad general, las aberturas interiores con sus grandes herrajes de bronce, las molduras y detalles de marcos y pórtico de escaleras y los diseños del empapelado imprimen un toque ornamental.

Todo el sistema metálico y maderero se apoya sobre una serie de muretes paralelos de mampostería que van salvando el desnivel del terreno, y conforman el basamento del cual es protagónica la escalinata de piedra del acceso principal.

Al poco tiempo de su armado, se construyen las cocheras con la vivienda del chofer, y la casa de los caseros-quinteros. El primer edificio, a cargo de Pedro Colombo, adopta un estilo italiano. Está conformado por dos cuerpos independientes, uno con una suerte de torre-mirador con cubierta a cuatro aguas, alberga cocheras, área de bombas y depósito en planta baja y área de habitación en planta alta. El otro, más bajo, está destinado a baños y despensa en planta baja, y completa el área de la vivienda en planta alta.

El segundo, construido por Pablo Carabelli en un estilo afrancesado, se resuelve en una planta compacta. El nivel de acceso contiene la cocina y una pequeña estancia; en planta alta se ubican el baño y la habitación con su balcón. Las cubiertas de fuerte pendiente de fibrocemento, falsos encadenados en color ladrillo, chimenea y detalles en madera, completan el juego volumétrico y ornamental.

De catálogo. *La estructura responde al origen rural de las viviendas inglesas del siglo XVIII, con rasgos del Pintoresquismo romántico.*

En lo que respecta al magnífico parque, en la aparente espontaneidad de la distribución de las especies vegetales subyace un cuidado diseño que combina lo natural y lo construido. Tamices o enmarques visuales, zonas abiertas y zonas más "boscosas", espacios de estancia y senderos dirigidos, conforman el tratamiento paisajístico de las áreas abiertas de la Villa. Especies exóticas, algunas de gran porte; arbustos o pequeñas matas, frutales y flores dan vida a un ambiente donde prevalece el verde, pero también los matices cromáticos que ofrecen los cambios de estación y los aromas de rosales, romeros y lavandas.

La casa principal en el eje central y los dos pabellones de servicios flanqueándola se implantan en la zona más alta del predio, hoy de sólo una manzana. Los senderos de granza enlazan los tres edificios al tiempo que permiten un recorrido de todo el parque.

Tras problemas administrativos y habiendo vendido y loteado una de las dos

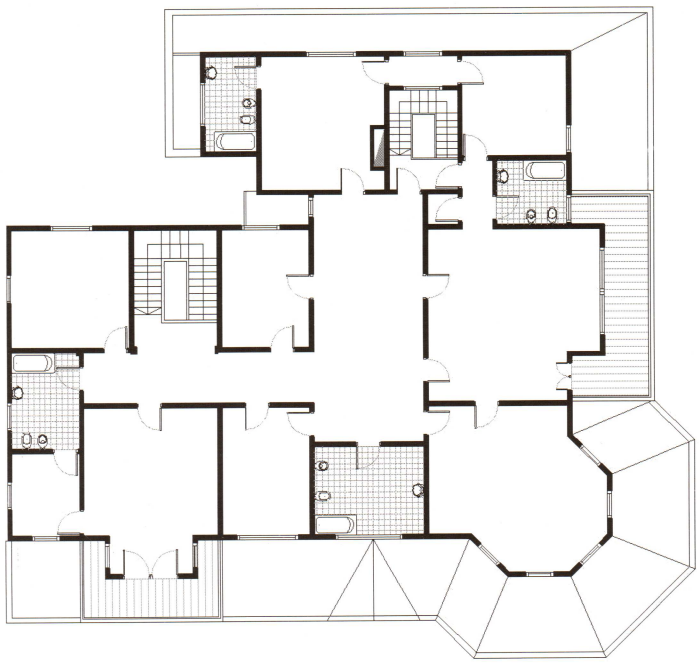
Planta. *Baja.*

Planta. *Alta.*

Chapitel. *De volumen octogonal, con el puntal característico.*

manzanas de la villa marplatense, Victoria donó sus propiedades a la Unesco, dejando expresa constancia de su utilización con fines culturales. En 1979, la inquieta escritora, muere y dos años después, la Unesco gestiona el remate de Villa Victoria y sus muebles. La Municipalidad de General Pueyrredón es la compradora del inmueble. A partir de entonces, la "prefabricada inglesa de madera y metal" y sus anexos, "el italiano" y "el francés", que presentaban un importante deterioro, son objeto de un proceso de refuncionalización y restauración.

Las singulares características tecnológicas, las cualidades ambientales y el espíritu que Victoria imprimió al lugar subyacen en el conjunto, hoy sede del Centro Cultural Victoria Ocampo.



Bibliografía
Cova, Roberto. Villa Ocampo. Mar del Plata, Villa Victoria. En Revista Arquitectura. Asociación Arquitectos de Mar del Plata.

Ocampo, Victoria. Testimonios.
(Series sucesivas. Editorial Sur – Editorial Sudamericana).

www.villaocampo.org/ Sitio oficial.

Planos
Diana Rodríguez Barros, C.E.A.C./ F.A.U.D.
Dibujo digital: Leonardo Manzo, Paola Nigro y Mariano Cabane

Fotos
Arq Silvia Yolanda Roma y María Eugenia Millares

Monumento Histórico Nacional. Decreto 1462/2002.

CASA DE ALEJANDRO VIRASORO IMPECABLE ESQUEMA FUNCIONAL

LUCRECIA GUARRERA

A fines de la primera década del siglo XX, la arquitectura argentina operaba entre las expresiones del Academicismo historicista y las más novedosas, vinculadas a los movimientos de la reacción antiacadémica, como el Modernisme, el Liberty y el Art Nouveau. La evolución hacia el Movimiento Moderno comienza a manifestarse recién desde 1930, probablemente a partir de la fuerte impronta que dejó la visita que Le Corbusier realizara a Buenos Aires en 1929. En este sentido, el arquitecto Alejandro Virasoro contribuyó al cierre del ciclo del Eclecticismo historicista tardío introduciendo, algunas de las ideas características del Movimiento Moderno. Virasoro fue proyectista y constructor de numerosos edificios, como la Casa del Teatro y la Equitativa del Plata, entre otros. Inició sus estudios en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires en 1913, colaboró con Arturo Prins, y fue un precursor de los sistemas de construcción prefabricada de viviendas. En sus obras, entre 1925 y 1930, se expresan, tal vez por primera vez en Argentina, el lenguaje moderno y abstracto, las formas geométricas puras y los contenidos característicos del movimiento conocido como Art Déco. La definición estética de sus edificios claramente se vincula con aquella corriente. En sus escritos dice: "A mi juicio, no hay formas geométricas como las del cuadrado y el cubo, para aplicar en la arquitectura. Permiten las combinaciones más armoniosas, así en planta como en elevación..." y continúa, "yo aspiro a bastarme con pocas formas geométricas y dar con las combinaciones que me sean posibles del cuadrado y del cubo, una serie de nuevas formas arquitectónicas".

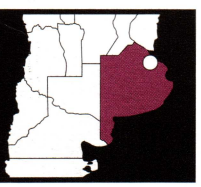
La casa Virasoro, construida en 1925, es un claro testimonio de este gesto modernizador. Originalmente fue proyectada como

Acceso. *La entrada a la casa se planteó en uno de los laterales.*

Obra
Casa del Arq. Alejandro Virasoro (1925)

Autor
Alejandro Virasoro

Ubicación
Agüero 2038, CABA.



residencia personal del autor, y refleja la prosperidad económica de Argentina durante el período que va de la primera Posguerra a la crisis económica posterior al derrumbe de la Bolsa de Nueva York, en 1929. En la casa Virasoro, el autor revela la tensión existente entre su formación académica y su búsqueda de una síntesis formal, de inspiración loosiana, que será la base de su labor futura.

La vivienda está ubicada en un terreno doble, donde se manifiesta el declive de la barranca. La casa, introvertida y elevada por encima del nivel de la vereda, está recostada sobre la medianera. La fachada principal, asimétrica y perpendicular a la calle, se vuelca hacia el jardín lateral. La consecuencia inmediata es que el acceso principal queda oculto al paso desde la vereda. Esta implantación genera cierta incertidumbre, ya que lo único que se percibe desde la calle es una fachada plana y sin puertas, y un pequeño volumen secundario, separado de la casa por la escalera de acceso que resuelve la diferencia de niveles entre la calle y el patio de entrada a la vivienda. El volumen es la cochera semi-enterrada cuya cubierta se transforma en una terraza conectada con el patio. La propuesta dinamiza el espacio exterior, ajustándose a uno de los principios de la Arquitectura Moderna: el movimiento. Para entender esta casa, el observador deberá recorrerla en su totalidad: subir, caminar, girar... La decoración de las fachadas es mínima, discreta. Apenas molduras que siguen lineamientos geométricos, con algunos detalles zoomórficos muy estilizados y algunos relieves insertos en pequeños nichos, que jerarquizan el volumen del acceso.

Discreción. *Los recursos decorativos son mìnimos: molduras con guardas y detalles estilizados.*

Estudio. *Fachada de la propiedad de Agüero 2024.*

Conjunto. *Encuentro entre la casa-estudio y la residencia de Virasoro.*

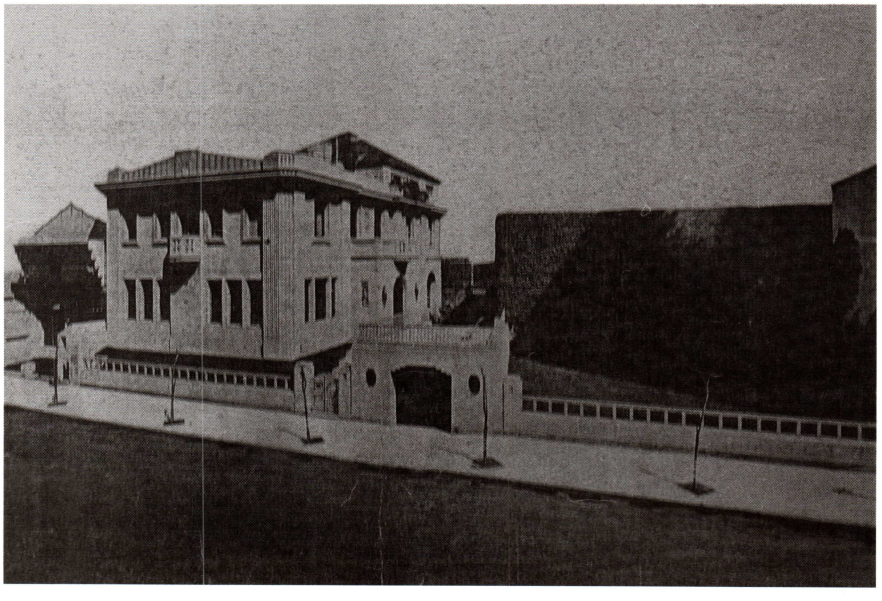
Histórica. *Foto de 1930, publicada en la Revista de Arquitectura.*

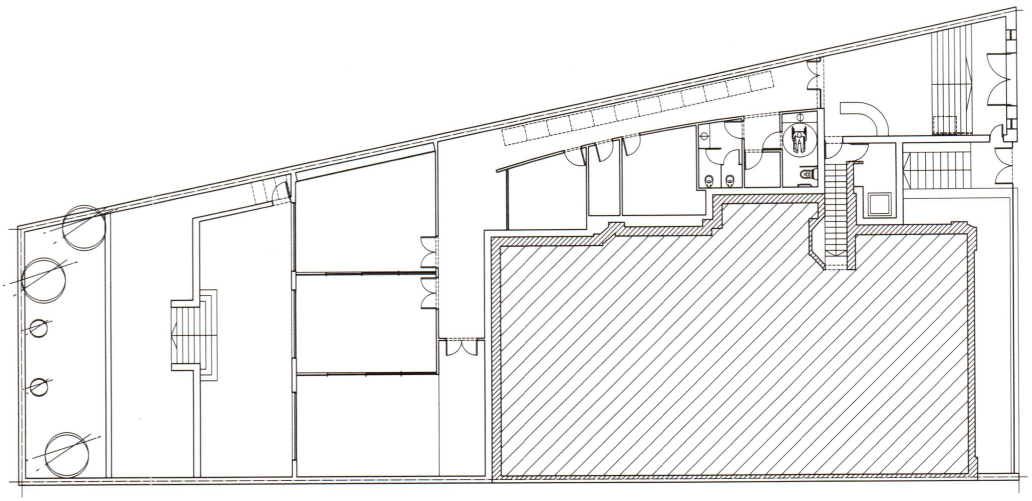
Basada en un esquema funcional impecable, formalmente, la casa está inscripta en dos grandes cuadrados. Los sub-espacios resultantes repiten la misma voluntad geometrizante. La planta, conformada por cuadrados de menor escala y octógonos, se arma con tres áreas que definen su uso: una pública en la planta baja, con sala de estar, comedor, escritorio y cocina; una privada en la alta, con cinco dormitorios alrededor de una sala intima; y una planta de servicio, con un pequeño estudio, en la azotea. En la planta baja, un eje de composición paralelo a la calle organiza el acceso, el hall de distribución y remata en la escalera principal. Estos espacios arquitectónicos se abren y se vinculan, borrando límites y fluyendo uno en el otro, sin perder sus características singulares. Es así como la sala y el comedor -actualmente transformado en capilla- son los que recuperan las vistas a la calle, mientras que el escritorio se vuelca hacia el jardín trasero.

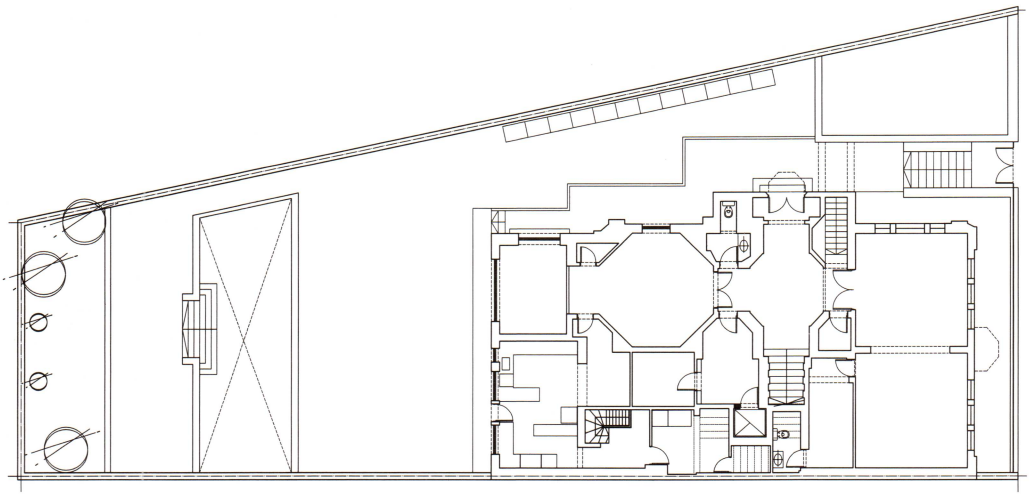
Como Virasoro también diseñó el equipamiento, en el interior también insiste en el uso volúmenes donde el cuadrado y el octógono vuelven a ser los protagonistas, materializados a través de la combinación de materiales tanto naturales y nobles cuanto industriales. Estos diseños denotan la imagen futurista, casi de ciencia ficción, que planteara en su objetivo de romper con los esquemas tradicionales aceptados hasta ese momento.

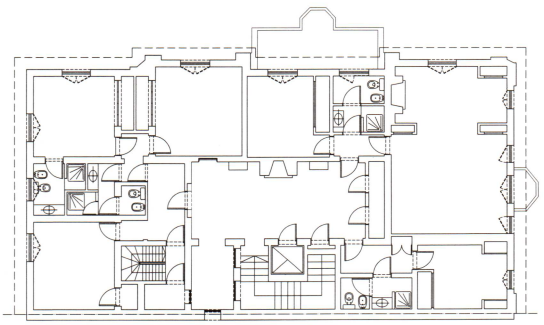
Todo este concepto integral del diseño fue descartado por remodelaciones de las décadas del 50 y del 70. Esas intervenciones mutilaron gran parte de los elementos que determinaban el carácter del proyecto: solados, revestimientos, hogares, sanitarios, baños y cocina originales desaparecieron. Los pisos de mármol, donde la combinación de color y dibujo jugaban un importante rol en la decoración de los recintos, fueron reemplazados. Vanos con forma de arco, abiertos y vinculantes, fueron rectificados y cerrados con puertas. Accediendo por la escalera principal, la planta alta se mantuvo en lo referente tanto a sus funciones como a sus características. Repite el esquema de hall distribuidor, esta vez ambientado como sala íntima a la que se vuelcan los dormitorios, que gozan de la proximidad de los baños. Esta distribución, corriente en la actualidad, también modifica los estándares de la época, que alejaba los sanitarios de los dormitorios. La sala y la escalera principal son los dos elementos que quedaron intactos y que posteriormente, con la intervención del 2008, pudieron recuperarse en todo su valor. En ese año y a pedido de sus nuevos propietarios, la Asociación para el Fomento de la Cultura, el Estudio Bianchi Croce Ferreyra Arquitectos encaró la tarea de remodelar la vivienda. El programa de necesidades pedía alojar una residencia estudiantil y generar una ampliación de la misma para actividades abiertas a la comunidad, sin afectar el valor patrimonial de la obra.

La ampliación se materializó por debajo del patio, continuando el nivel de acceso de la cochera hasta el fondo del terreno. Este nuevo espacio remata en un patio inglés con juegos para niños, que no









0
5

Planta. *Subsuelo (Remodelación 2008, Estudio Bianchi Croce Ferreyra Arquitectos).*

Planta. *Baja (Remodelación 2008, Estudio Bianchi Croce Ferreyra Arquitectos)*

Planta. *Alta (Remodelación 2008, Estudio Bianchi Croce Ferreyra Arquitectos)*

Terraza. *Se destaca el trabajo de restauración de los techos y la limpieza del revoque símil piedra.*

interfiere en sus visuales con el original. La intervención de restauración más destacable fue en el exterior. Con una actitud comprometida con el patrimonio, y a partir de una exhaustiva investigación basada en documentación fotográfica de época, se reconstruyeron el acceso a la cocina en la fachada posterior y los volúmenes de la terraza que habían sido totalmente desvirtuados. Se rescató también el revoque símil piedra, muy deteriorado, a través de acciones de limpieza y consolidado encaradas con métodos científicos. A pesar de las modificaciones de mediados del siglo XX, es de destacar que la huella que dejó el espíritu innovador de Virasoro es tan fuerte que la casa sigue siendo un manifiesto significativo del Movimiento Moderno y del Art Déco en la Argentina. Es por esa razón que la Comisión Nacional de Museos y Monumentos y Lugares Históricos declaró a la casa Monumento Histórico Nacional. Seis años más tarde, la casa lindante, Agüero 2024, también proyecto de Virasoro de 1927, fue declarada patrimonial.

Según consta en la declaratoria, Agüero 2024, aunque proyectada como vivienda, habría sido utilizada como estudio por el propio Virasoro. Está proyectada como un bloque cúbico, donde el lenguaje profundiza en el estilo Art Déco. La decoración en las molduras desaparece. Los elementos geométricos se visualizan más puros. Los espacios interiores se simplifican. Si las analizamos en conjunto, ambas casas generan, dentro del tejido urbano, un espacio de calidad y carácter muy particular. Entre ambas conforman un conjunto que alcanza una unicidad estilística dada por el uso de la geometría, la reducción formal y los elementos proyectuales, que contrastan y destacan del entorno. Como se enfatiza en los considerandos del decreto, este edificio "responde a la misma ideología y teoría proyectual que su autor aplicó en la citada vivienda... Que ambos edificios constituyen un conjunto indisoluble desde el punto de vista patrimonial, en virtud de su integración volumétrica y de fachadas... Que dicha conexidad de

ambos inmuebles queda reforzada por su común autoría proyectual y por haber servido como vivienda y estudio profesional, respectivamente, del arquitecto Alejandro Virasoro, precursor en la República Argentina del Movimiento Moderno en el campo de la arquitectura."

Bibliografía

Tropiezos y dificultades al progreso de las artes nuevas. En Revista de Arquitectura Nª 65. Buenos Aires, 1926.

Residencia particular del arquitecto Aguero 2038. En Revista de Arquitectura Nº 109. Buenos Aires, 1930.

Casa Virasoro, Aguero 2038. 68/73. Patrimonio Mundial. Obras y monumentos en los siglos XIX y XX: Del Neocolonial al Monumentalismo. Buenos Aires: Clarín. AGEA, 2006.

Loos, Adolf. Ornamento y delito y otros escritos. Barcelona: Editorial Gili, 1972.

Liernur-Aliata. Biografías. Diccionario de Arquitectura en la Argentina. Buenos Aires: Clarín arquitectura. AGEA, 2004.

Planos

Arq. Paula Ferrara y Estudio Bianchi Croce Ferreyra Arquitectos.

Fotos

Arq. Paula Ferrara y Estudio Bianchi Croce Ferreyra Arquitectos.

Decoración zoomórfica. *Recursos estilizados que aportan ritmo a la fachada. En este caso, pájaros.*

Detalle. *Modenatura del ángulo escalonado bajo cornisa.*

Caracol. *Ornamento realizado en sobre-relieve.*

Dintel. *Otra variante decorativa.*

Ardilla. *Figura que sobresale en relieve de un pequeño nicho.*

Reconstrucción. *A partir de documentación fotográfica de época se recuperó el acceso a la cocina en la fachada posterior.*

Monumento Histórico Nacional. LEY 14.437 / 1958. Catalogado protección Estructural.

CASA DE RICARDO ROJAS
LA ARQUITECTURA COMO HISTORIA

NORBERTO FEAL

Cuando en 1927 Ricardo Rojas le encarga el proyecto de su nueva casa a Angel Guido, se produce lo que Margarita Gutman describe como "el punto de encuentro entre dos protagonistas del pensamiento nacional". Rojas, a partir de 1907, con la publicación de El país de la Selva, se abocó a la articulación de un sistema de pensamiento que denominó "filosofía de la argentinidad". En 1924, con la publicación de Eurindia, ensayo de estética fundado en la experiencia histórica de las culturas americanas, intenta sentar las bases de una estética argentina, planteando la fórmula indianismo-exotismo como paradigma cultural; y va a buscar en los períodos Precolombino y Prerrevolucionario las raíces para una nueva interpretación de la historia americana. El pensamiento de Rojas impacta profundamente a un pequeño grupo de arquitectos -donde se destacaban Martín Noel y Angel Guido- que constituyó, a partir de los textos de Rojas, el cuerpo ideológico que va a definir un ancho espacio de la historia del arte americano, que va a establecer una metodología de uso de esa historia, y sobre todo, que va delinear la operatoria del llamado proyecto Neocolonial.

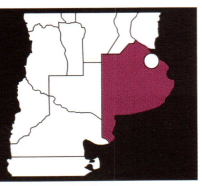
Angel Guido nació en Rosario en 1896. En 1920 se graduó de ingeniero y al año siguiente de arquitecto; ambos títulos por la Universidad de Córdoba. Entre 1922 y 1927, de regreso en Rosario, proyectó una serie de viviendas donde se esforzó por reinterpretar las lecciones del Historicismo Beaux-Arts en clave hispanoamericana. Si bien no consiguió modificar los moldes organizativos del petit-hotel, sílogró reemplazar el usual sistema ornamental del proyecto Beaux-Arts por un repertorio conformado a partir de referentes hispánicos. Sin embargo, será en el diseño de la sede del Club Gimnasia y Esgrima,

Patio principal.
Rodeado en tres de sus lados por galerías y el cuarto cerrado por la fachada del cuerpo principal, densamente ornamentado.

Obra
Casa de Ricardo Rojas (1927 – 1929)

Autor
Angel Guido

Ubicación
Charcas 2837. CABA.

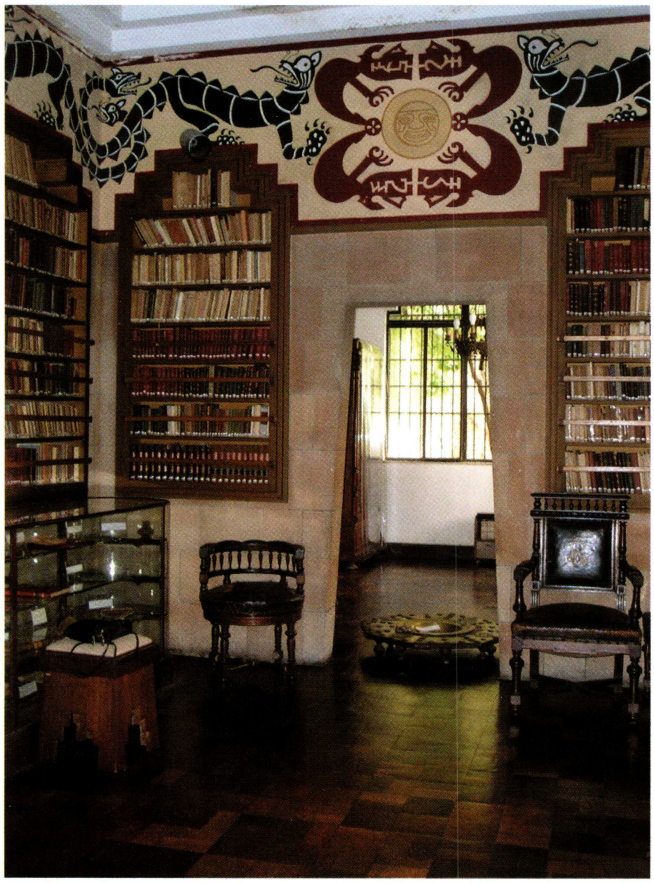


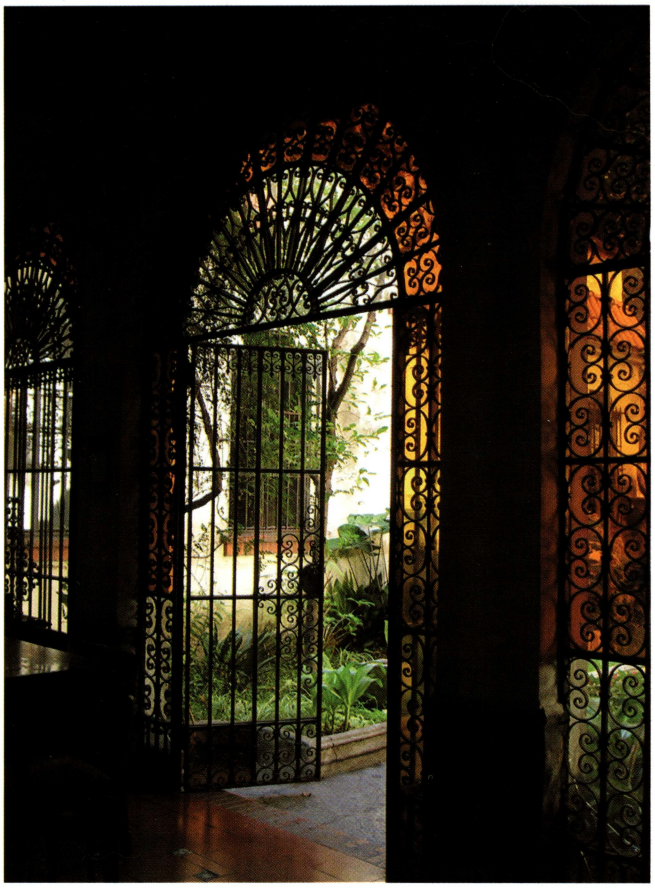
en 1923, de la Casa de Renta Fracassi en 1925 y de su propia casa, en 1926, donde Guido podrá desprenderse de la normativa académica y desplazar sus proyectos a un campo de renovación arquitectónica. En julio de 1927, mientras asistía como delegado por la Universidad Nacional del Litoral –donde era Profesor Titular desde 1921– al III Congreso Panamericano de Arquitectos en Buenos Aires, recibió la oferta de Rojas para proyectar su nueva casa. Rojas, que con la ayuda financiera de su hermano Absalón había comprado el terreno de la calle Charcas, al convocar a Guido debería tener en claro sus gustos y necesidades a la hora de construir su casa. A su vez, para Guido, el proyecto de la casa Rojas se presentaba como una oportunidad única, aunque ciertamente ardua, de insertarse en el núcleo mismo del debate nacionalista.

Guido escribió un libro, La Casa del Maestro, donde explica y reflexiona sobre los problemas que le plantearon el proyecto y la construcción de la casa, y da cuenta de sus decisiones. Aunque La Casa del Maestro nunca fue publicado, en el Museo Casa de Ricardo Rojas se encuentra el original dactilografiado e ilustrado por el propio Guido, donde explica que el encargo "simple en extremo, fue vasto y difícil para mi". Como señala Margarita Gutman en el primer artículo escrito sobre la casa Rojas, Guido es conciente de la importancia que tienen encargo y comitente: "Es el más grande problema intelectual que puede presentarse a un arquitecto argentino. Cuando (Rojas) me expuso en pocas palabras los motivos de su requerimiento, sentí el más vivo deseo de renunciar a un problema tan ancho. Tendría que levantar la casa para un hombre genial, de ideas estéticas admirablemente arraigadas; de convicciones artísticas rígidas, certeras... de preferencias rigurosamente trazadas".

A partir de entender la excepcionalidad del encargo es que Guido desarrolla uno de los más interesantes edificios de la historia del Neocolonial argentino. Entiende perfectamente la inviabilidad de utilizar la tipología del petit-hotel, o de cualquier otra que no fuese la de la casa hispanoamericana de patios. Pero al mismo tiempo, es conciente de la imposibilidad de resolver los estándares de confort y el patrón programático de una casa porteña a fines de los años 20 con la organización de la casa de patios. Finalmente resuelve el problema en base a un ingenioso trabajo de despiece de la tipología original, adaptándola

Fachada. *Guido tomó como modelo la Casa de la Independencia de Tucumán.*





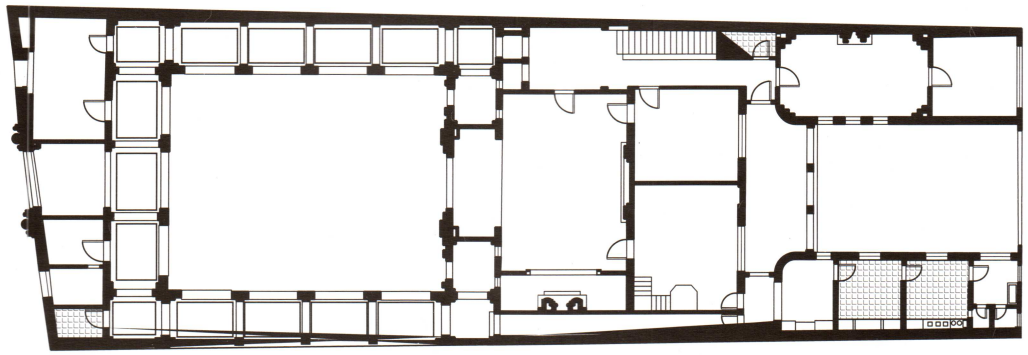
Biblioteca. *Ornamentación basada en diseño de inspiración precolombina.*

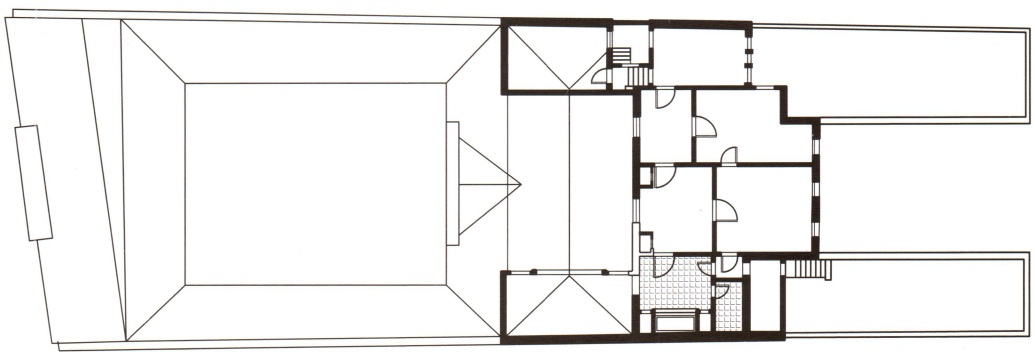
Puerta cancel. *Se destaca la herrería artística.*

a los requerimientos de la domesticidad del siglo XX. Sobre la línea municipal construye un cuerpo anexo donde reproduce la fachada de la Casa de la Independencia en Tucumán. Si se toma en cuenta que para la fecha en que fue construida la casa Rojas la Casa de la Independencia ya había sido demolida, el gesto de Guido es ampliamente explícito respecto a la idea de patrimonio arquitectónico. Por un lado, la sencilla fachada de Tucumán, apenas registrada en una única fotografía, le permite bajar la intensidad ornamental hacia la calle, pero por otro, coloca a la casa de Rojas en la tradición de los monumentos históricos argentinos.

Bastante más atrás en el terreno ubica el cuerpo central de la casa. Y entre ambos pone la pieza clave de la domesticidad hispanoamericana: el patio. La articulación entre patio y calle se hace normativamente, a través del zaguán, cerrado sobre la línea municipal con un gran portón de madera seguido por la puerta cancel. El patio se encuentra rodeado en tres de sus lados por galerías, y el cuarto está cerrado por la fachada del cuerpo principal, densamente ornamentada. Pero si bien las galerías reproducen la formalidad, no funcionan como en la casa de patios como circulación articuladora entre las habitaciones, sino que conducen a los dos accesos: el principal, a la izquierda, y el de servicio, a la derecha.

De este modo Guido resuelve la incorporación del patio, transformando su funcionalidad en una especie de teatro de argentinidad y en un despliegue de paseo arquitectónico. En sentido estricto, toda la planta baja parece concebida como una serie de escenarios creados para la vida pública de Rojas; y al mismo tiempo, un museo de los estilos arquitectónicos hispanoamericanos: el balcón cuzqueño, la sala colonial, el jardín de invierno andaluz, la biblioteca de inspiración precolombina. Por eso no es de extrañar que Rojas pensase en su casa efectivamente como un museo. Por su propia decisión, a su muerte, en 1957, la casa fue donada al Estado con el fin de que allí funcione una biblioteca y museo públicos. Al año siguiente la casa fue declarada Monumento Histórico Nacional, y fue ampliada la planta alta. Recientemente fue restaurada la fachada principal sobre la calle Charcas por la Di-





rección Nacional de Patrimonio y Museos de la Secretaría de Cultura de la Nación, dentro del marco del Proyecto de Puesta en Valor Integral, iniciado en 2008.

Bibliografía
Cicutti, B. y Alberto Nicolini. Angel Guido, arquitecto de una época de transición en AA. VV. En Cuadernos de Historia IAA Nº 9, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo". Buenos Aires: FADU – UBA, 1988.

Gutman, Margarita V. Casa de Ricardo Rojas o la Construcción de un Paradigma. En Dana Nº 21, 1986.

Raffaglio, Laura. Casa de Ricardo Rojas. Angel Guido. En AA. VV.: Patrimonio Mundial. Obras y Movimientos en los Siglos XIX y XX, Tomo 03 Del Neocolonial al Monumentalismo. Buenos Aires: CICOP – Clarín, 2006.

Fotos
Laura Raffaglio, Archivo Clarín

Planos
Originales de Angel Guido.

Agradecimientos
Arq. Norberto Feal, Fotos históricas: Album que le regaló la Sra. Berta Eirin de Guido a la Sra. de Rojas. Museo Nacional Ricardo Rojas.

Planta. *Baja.*

Planta. *Alta.*

Galería. *Densa ornamentación en los pilares y juego de mixtilíneas en la cornisa.*

CASA DE VICTORIA OCAMPO
LA MODERNIDAD, GEOMETRICA Y DINAMICA

LUIS JOSE MADIA

"Adoré esa casa de Rufino de Elizalde como a ninguna. Me gustaba como arquitectura. Me gustaban los espacios y quería colmarla de objetos bellos, pero escasos. Nada superfluo o sin sentido." Victoria Ocampo.

Corría el año 1928, ella, Victoria, treinta y ocho años, inquieta, apasionada y por momentos polémica, tenía una poco común "comezón" por la arquitectura, una arquitectura blanca, despojada, luminosa por dentro y prismática por fuera.

Con la ayuda de un constructor de galpones, edificó en 1927 una casa "moderna" en Mar del Plata. Quería participar activamente en ese nuevo mundo que propiciaba la Modernidad contra la Historicidad académica, con los desafíos intelectuales y artísticos cosechados en sus viajes a París y pregonados por sus admirados contertulios: Ancermet, Le Corbusier, Gropius, Keyserling, Valéry.

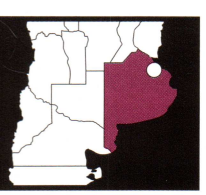
El, Alejandro, treinta y nueve años, arquitecto recibido en la beauxartiana Escuela de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, cumplía encomiendas de distinguidos clientes porteños en París, Bruselas y las capitales del país, amén de numerosas residencias rurales de la provincia bonaerense. Composiciones en acuerdo a los cánones neoclásicos si de obra urbana se trataba, y de logrado Pintoresquismo y Neocolonial en aquellas rurales o balnearias.

Victoria Ocampo vendió su aventurada residencia de Playa de los Ingleses y se puso a pergeñar una nueva en Buenos Aires. Contaba con un terreno en el barrio de Palermo. Con el auxilio de una amiga le hizo llegar a Le Corbusier bocetos para su nueva casa y la encomienda de encarar un diseño que mejorase lo imaginado.

Le Corbusier respondió con esquicios de un tipo de residencia amplia, con terrazas,

Abstracción.
Racionalidad y volúmenes puros bajo la luz.

Obra	**Autor**	**Ubicación**
Casa Victoria Ocampo (1929)	Alejandro Bustillo	Rufino de Elizalde 2831, CABA.



cuyos detalles formales y distributivos recuerdan a otra obra suya, entonces en construcción, para Michael Stein en Francia.

La idea no conformó a Victoria. Prefirió de Le Corbusier "sus teorías a su realización", lo que no melló una relación vivaz con el maestro que culminaría con su venida a Buenos Aires en 1929, invitado por ella a través del grupo Los Amigos del Arte.

Victoria mudó de terreno. Eligió un solar de 862 m2 en esquina, entre las calles Rufino de Elizalde y Mariscal Castilla, en el barrio en formación de Palermo Chico. La nueva ubicación, caracterizada por arquitecturas de estilo, se encontraba a tiro de flecha de una residencia neoclásica que Alejandro Bustillo edificaba para Carlos A. Tornquist (hoy la Embajada de Bélgica).

Hacia Bustillo apuntó esta vez Victoria para su nueva residencia, en una decisión curiosamente disociada de las preferencias estilísticas de ambos protagonistas. En sus memorias comenta que Alejandro "no sentía ningún entusiasmo por esa pequeña aventura arquitectónica que le propuse. Por amistad se plegó a mi fantasía. Recordará como yo nuestras discusiones". Es leyenda la áspera relación contractual entre ambos y el desdén con que siempre se refirió a esta obra su arquitecto: "Esta casa parece una maquette con jirafas, por ese motivo no la firmé".

La casa se inauguró en 1929. Casi 900 m2 de volúmenes puros asimétricamente ensamblados conforme al planteo funcional de las tres áreas: pública, privada y de un servicio acorde con las costumbres del momento. Sus balcones, terrazas y aventanamientos indican claramente que ha sido proyectada desde el interior hacia el exterior, inversamente a un planteo académico, justificando así su particular morfología.

"Fue una gran satisfacción que cuando vino Le Corbusier le gustaran la casa y la decoración (...) otros, incluido mi padre, fueron menos benignos. Y ni te cuento de los vecinos: la odiaban. Temían que semejante adefesio les estropeara el naciente Palermo Chico".

La vivienda se recostaba sobre la medianera. Poseía tres frentes libres que lindaban con tres escuetos jardines; dos de los cuales -a los que miran los salones principales- proyectaban su perspectiva más allá de las rejas, logrando una desahogada perspectiva paisajística.

Hacia el tercer patio y las medianeras estaban los servicios y las escaleras; la principal, que unía los ámbitos públicos de la casa, no llega al segundo piso, reservado a los dormitorios. La segunda escalera, recostada sobre la medianera, conectaba todos los niveles privados de la casa.

La vivienda posee una planta baja y dos pisos. El primer nivel cuenta con una cochera cerrada y otra abierta, salas de servicio y recepción, cocina y antecocina con montaplatos. Una de las recepciones

Asimetría deliberada. *La característica compositiva de la casa.*

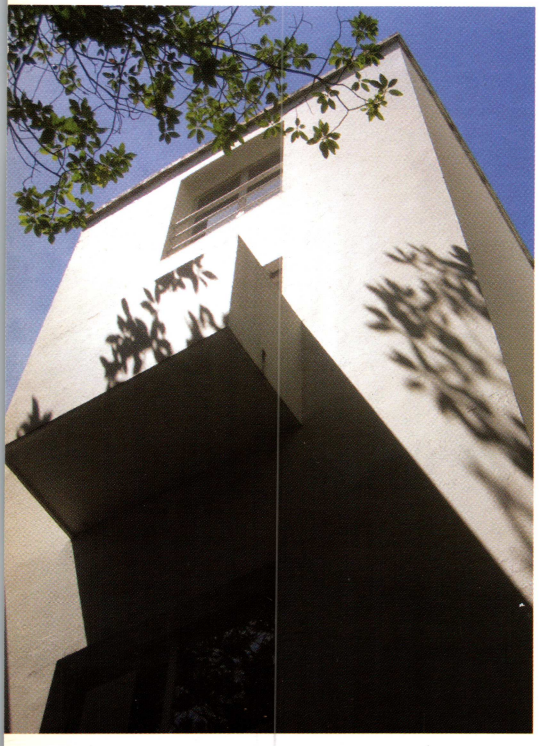
Frentes libres. *La estructura fue pensada desde el interior hacia el exterior.*

Escalera. *Despojada de ornamentación.*

Planta. *Baja.*

Planta. *Primer nivel.*

Planta. *Segundo nivel.*



converge en la escalera principal, con una generosa vidriera hacia el jardín medianero por toda ornamentación.

La segunda era la planta social, compuesta por tres amplios y proporcionados salones que se radiaban desde un hall al que daban la escalera principal y el ascensor. Las salas estaban vinculadas entre sí por generosas puertas e iluminadas por importantes ventanales de perfiles de hierro. Todos los salones eran calefaccionados por hogares a leña de diferente marmolería y traza art déco.

La sala principal -encima de la cochera- se vincula a un balcón terraza por tres puertas vidriadas, mientras que el comedor asoma a un balcón por una luminosa puerta de cuatro paños. Cada uno de los tres salones guarda en su composición interna una impecable simetría de partes entre vanos y hogares (¿atavismos académicos aprobados por Victoria?) lo que no afecta la disposición volumétrica del exterior, que refleja la Modernidad en su deliberada asimetría.

"Yo estaba enamorada de la casa. En París compré las cortinas, las porcelanas. Era como si hiciera un ajuar de casamiento. (...) compré un tapiz de Picasso, otro de Leger, un piano. Lo malo fue que doce años después la vendí", diría alguna vez Victoria.

Josefina Díaz Vélez de Madariaga, la nueva propietaria, "afrancesó" los interiores con molduras y marqueterías de estilo. Para 1988, la casa se volvió a vender al matrimonio Pugliese-Sánchez, quienes informados de la austeridad ornamental original de la residencia, procedieron a recuperar su moderna desnudez.

En 2001, y luego de sucesivos alquileres que produjeron modificaciones, la residencia fue adquirida, a instancias de Amalia Lacroze de Fortabat -entonces presidenta del Fondo Nacional de las Artes- y de su directorio, para esa institución.

La nueva misión de la casa fue la salvaguarda de su presencia material como receptáculo y testimonio de su emblemático pasado, pleno de literatura, arte y artistas. Y en ello la intención de convertirla en un centro cultural abierto a la comunidad, ya que el Fondo Nacional de las Artes no contaba con espacio suficiente ni apropiado para su accionar en su Sede Central de la calle Alsina al 600. La casa fue remodelada, y luego "reinaugurada" en abril de 2005.

Según reza la memoria del Fondo Nacional de las Artes, "el proyecto de refuncionalización del edificio, realizado por Luis Benedit y Alejandro Corres, tuvo como principal desafío el traspaso de una construcción concebida como vivienda a un espacio de uso público, sin dejar de lado que la casa ya había sido modificada por la intervención de sucesivos ocupantes".

Así, en planta baja se creó un gran salón de exposiciones, unificando en un solo ámbito cochera, cocina y dependencias, obteniendo un espacio de 18,80 m x 7 m en su parte más ancha. En el primer piso, el salón principal y el comedor fueron acondicionados para auditorio. La sala menor fue compartimentada -con una poco feliz solución espacial- como cabina de control y sonido. En el segundo piso, y con mínimas transformaciones, se aloja la biblioteca del centro cultural.

Bibliografía

Otero, N. J. y otros. Casas 25. Buenos Aires: Librería Técnica CP67. Buenos Aires, 1992.

Loizaga, Patricio. Victoria Ocampo. Buenos Aires: Ed. Larriviere, 2003.

Liernur, J.F. Y F. Aliata. Diccionario de la Arquitectura en la Argentina. Buenos Aires: Clarín Arquitectura. AGEA, 2004.

Facio, Sara. Victoria Ocampo, fotografías. Buenos Aires: La Azotea, 2006.

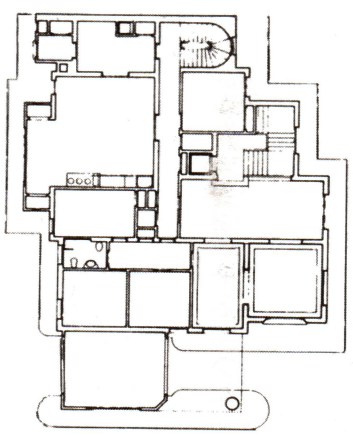
Levisman, Marta. Bustillo un proyecto de "Arquitectura Nacional". Buenos Aires: Ed. Arca, 2007.

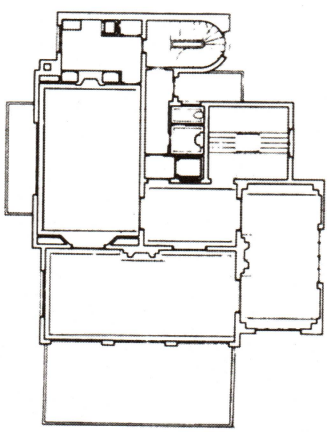
Planos

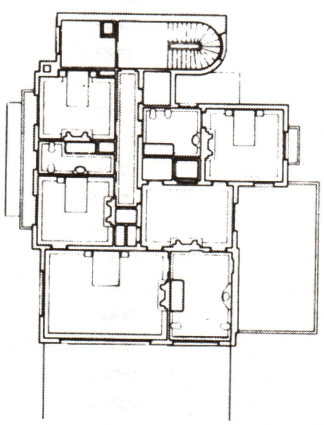
Archivo Clarín

Fotos

Arq. Ricardo Fernández Rojas







0 5

Monumento Histórico y Artístico Nacional. Decreto 262/1997.

LA CASA SOBRE EL ARROYO
TRADICION, CONTEXTO Y MODERNIDAD

HERMAN CLINCKSPOOR

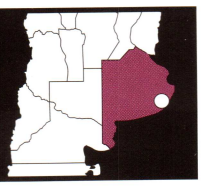
La Casa sobre el Arroyo, en Mar del Plata, es una magnífica creación de Amancio Williams en colaboración con Delfina Gálvez. En su momento, constituyó un gran aporte a la cultura nacional. Esta obra, también conocida como La Casa del Puente, excede la arquitectura en términos constructivos ya que en su concepción edilicia nace dentro de un ambiente natural para incluirse simbióticamente al sitio. Dentro de las obras argentinas del siglo XX debe considerase que la Casa sobre el Arroyo es una resultante atípica, más aún considerando el repertorio arquitectónico de Mar del Plata. Esta vivienda y estudio guarda un patrón de organización espacial muy definido, en donde su volumetría responde a los cánones geométricos de proporciones en relación áurea que Williams desarrolla específicamente al efecto y que no habría de repetir posteriormente. En cuanto a obra de contexto en latitud sudamericana y en especial con la planicie de la pampa, puede leerse como una reelaboración moderna de las construcciones de origen greco romano, que llega a través de invariantes castizos que se materializan en el rancho, con su galería criolla como expansión que interconecta las habitaciones.

La familia Williams, en sus diversas generaciones, cultivó un mensaje de nacionalidad que definió, a partir de la década de 1930, un marco conceptual aún vigente en nuestro medio, que interpretara con coraje los valores propios de la Argentina frente al entonces vigente status de culturas foráneas, vislumbrando otro futuro, de identidad, de relación con nuestro paisaje pampeano.

Amancio Williams, nacido en Buenos Aires en el año 1913, ingresó a los 18 años en la Facultad de Ingenieria de la UBA, estudios que abandonó para ingresar años mas tarde en la Facultad de Arquitectura

Relación simbiótica.
La casa y el entorno dialogan, se respetan y complementan.

Obra	**Autor**	**Ubicación**
La Casa sobre el Arroyo (1943)	Amancio Williams	Matheu, Funes, Saavedra y las vias del FFCC Gral. Roca. Parque Pereyra Iraola. Mar del Plata, Pcia. de Bs. As.



de la UBA, egresando en 1941. Quizás esta visión de ambas disciplinas lo marcó en sus proyectos.

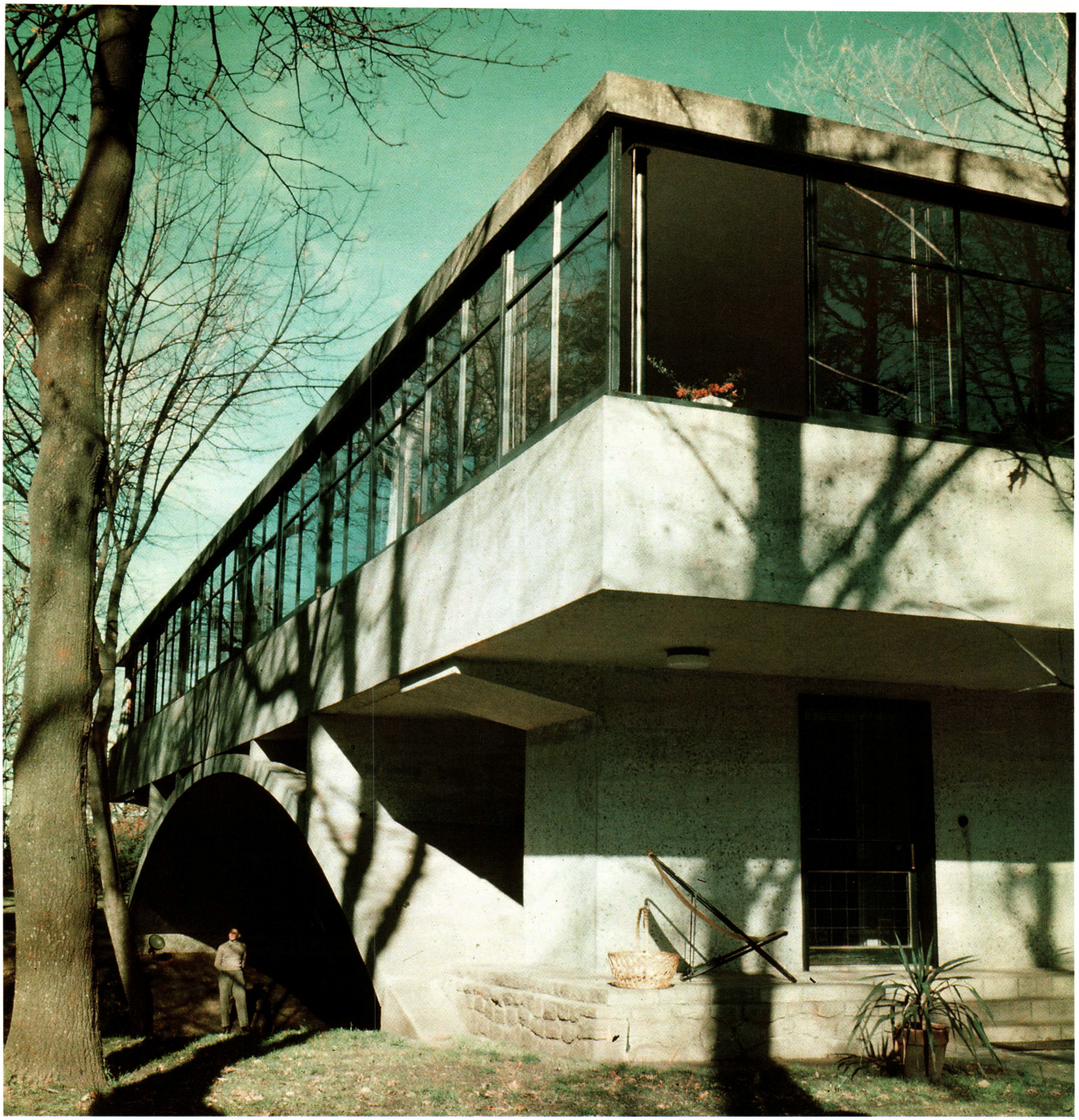
La casa responde tipológicamente, tanto en planta como en volumetría, a un corpus geométrico equivalente a los sistemas de la naturaleza. Tanto Williams como su señora Delfina fueron precursores de una visión contemporánea de reconocimiento de valores identitarios nacionales y por lo tanto, la construcción y el entorno de la casa les significaba dar una respuesta de autenticidad, contraria a desvirtuar el territorio pampeano con edificaciones foráneas, cuyo modelo provenía de otras latitudes.

Es recurrente en el diseño de la casa la búsqueda de invariantes geométricos no sólo para establecer un paralelo con la naturaleza sino también con cuestiones estructurales. La Casa sobre el Arroyo se comporta como un puente de Maillart de doble apoyo en los extremos con dos importantes voladizos que compensan la carga. Aquí, Williams, que se destaca por un enfoque basado en la investigación aplicada, utiliza una propiedad áurea denominada "elipse de Brunelleschi", que posee una singular propiedad en la proyección de sus focos hacia la cuerda elíptica que permite adquirir máxima resistencia con igual espesor.

Williams combina aspectos de la física, leyes de la matemática, la serie de Fibonacci como sucesión infinita de números naturales que ahora se pueden graficar bajo el análisis matemático. Al igual que Da Vinci, utiliza inteligentes presencias en la naturaleza para definir todas las proporciones fundamentales en las creaciones humanas. Más tarde Durero descubrirá que una espiral áurea se aproxima a una logarítmica, uniendo a todos los cuerpos geométricos en una sola envolvente.

Para Platón y los griegos la matemática era el patrón que orientaba el arte, la arquitectura, así como las formas de vida cotidiana; y para Kepler la naturaleza no presenta rectas sino más bien trazos de inspiración elíptica. Para Williams la solución a un problema arquitectónico estaba en consonancia con las leyes que rigen la naturaleza. En la Casa sobre el Arroyo llegó a compatibilizar muchas de estas cualidades magistralmente, en una visión tanto artística como científica. En palabras de Amancio Williams, "la arquitectura es una de las formas más completas en que

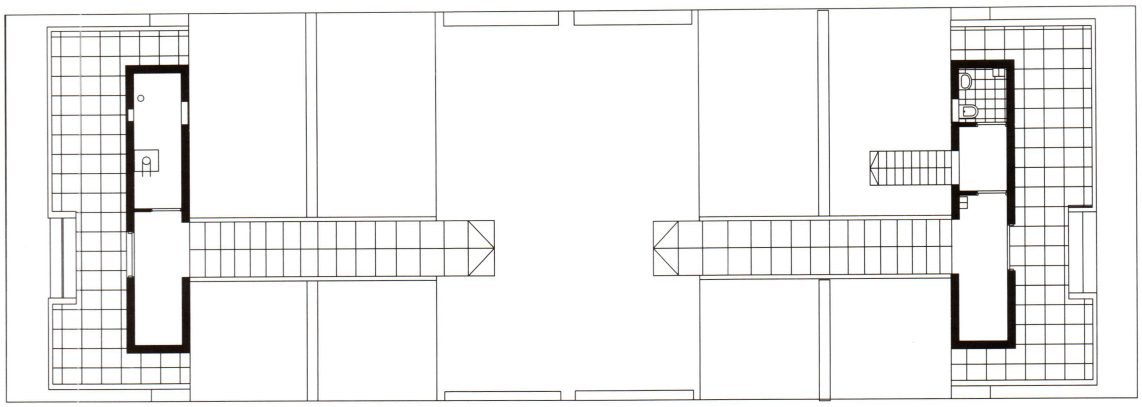
Puente. *Materializado con un elegante arco sobre el que descansa un prisma puro.*

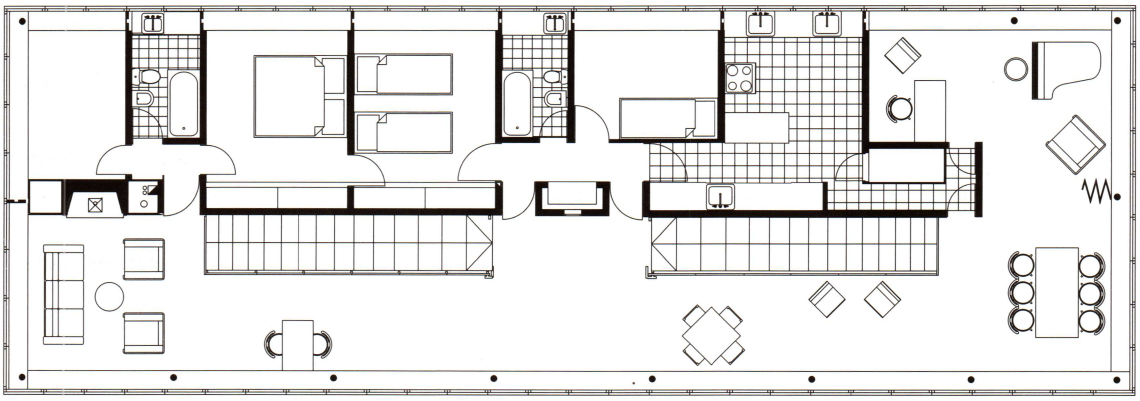


Doble apoyo. *En los extremos, dos importantes voladizos compensan la carga.*

una época puede manifestarse, ya que es resultante de dos grandes fuerzas. La del espíritu del momento y los recursos con que cuenta". Es éste un carácter de Modernidad, cualesquiera resulten sus expresiones formales enmarcadas en una postura ambientalista, sin desvirtuar ni medio ni paisaje.

Williams no establece rupturas con el pasado sino más bien una alternativa respecto de los modelos europeizantes que por décadas se han apropiado del paisaje americano. Para él, civilizar es darle significado al territorio bajo una imagen que le es propia, genuina, sin necesidades de incorporar trazos ni figuras surgidas de un imaginario que nos es extraño. Postura de contracorriente, para algunos revisionista, para otros americanista, en todo caso renovadora, de los significados de la tradición criolla. Valores en todo caso que se hallan más cerca de nuestra identidad





nacional. Más acorde a nuestra planicie, en donde resulta suficiente una arboleda, una fuente de agua y una construcción de cobijo diario. Un soporte identitario en una obra en donde el sitio se hace inseparable, insustituible.

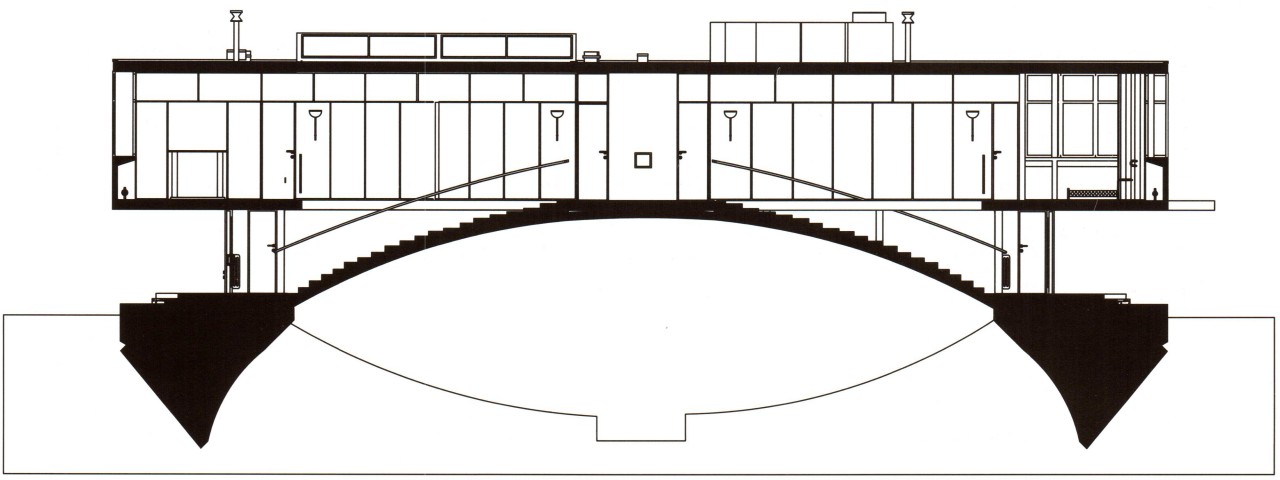
Si aceptamos las líneas precedentes, entonces Williams sería un promotor de la identidad nacional. Un artista dentro del rol de arquitecto que expresara un lenguaje filosófico que no busca protagonismos ni excentricidades. Como creador, Amancio Williams se erige en la defensa de "nada más moderno que la tradición". Ello lo llevó a establecer propósitos para el proyecto de esta obra, que consistieron en una rigurosa búsqueda y una sistematización conducida científicamente.

Como toda gran obra edilicia, no estuvo a salvo de descuidos, de deterioros naturales y menos aún de la agresión humana. Este año, el Municipio de la ciudad de Mar del Plata efectivizó la compra de la Casa, de modo tal que este bien ya es

Planta. *Tipo.*

Planta. *Piso principal.*

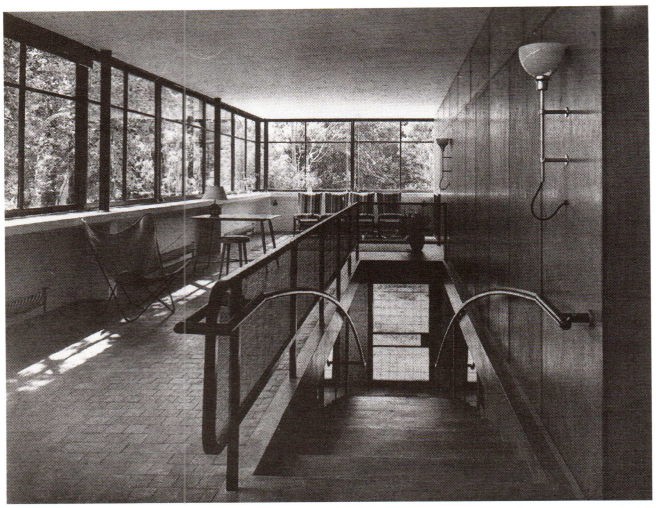
En 1942, Amancio Williams formuló una de las propuestas más originales y rigurosas de la Arquitectura Moderna argentina. Y conjugó en una misma obra la racionalidad tecnológica moderna con la topografía. El diseño fusionó elementos abstractos, como el puente y la terraza, con elementos de tradición criolla, como la galería de entrada.

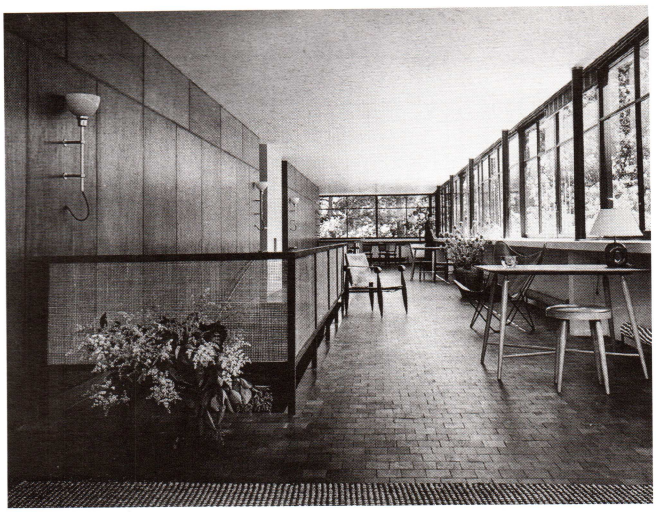


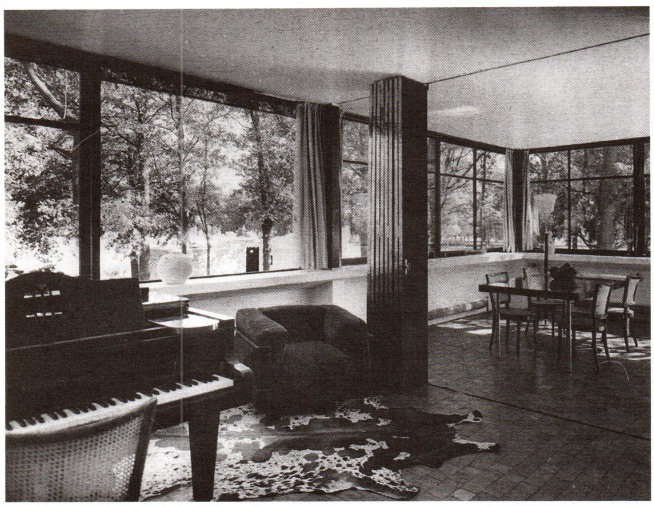
Corte.

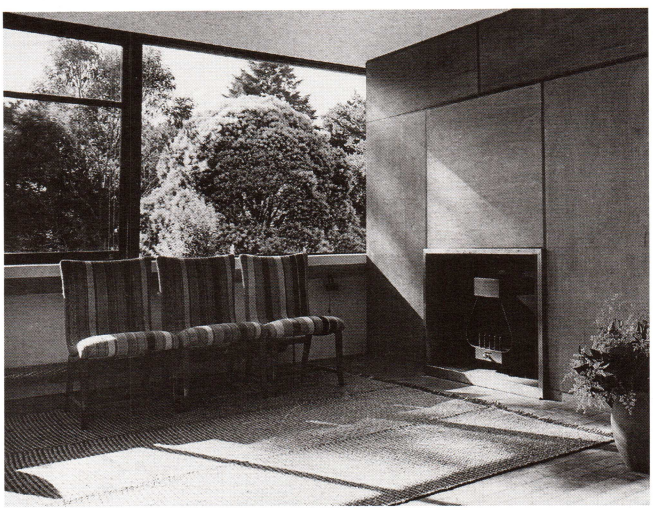
parte del acervo patrimonial abierto a la comunidad. Este hecho ha sido posible gracias a varios factores, por un lado una férrea voluntad política y por otra parte gracias a personas e instituciones que tuvieron un convergente aporte, desde el ámbito local, provincial, nacional e internacional. El Grupo de Gestión: La Casa sobre el Arroyo del CICOP Argentina actuó durante años como comité creado ad hoc y tuvo un rol tal que su cometido fue de gran ayuda, ya que abrió frentes que fueron decisivos para todo este periodo que finalizó con la compra del inmueble.

Concretada la compra, se abre una nueva instancia: trabajar en un Plan Director que incluya el tratamiento de todos sus componentes, naturales y arquitectónicos, históricos, tangibles e intangibles, realizando una operación conducente a que adquiera la dimensión social esperada, con sostenibilidad y pública disponibilidad. Su estado actual requiere de una pronta intervención científica, restitutiva y restaurado-









ra, tanto del parque histórico preexistente como de las dos construcciones que allí realizara Williams. Disponer de un proyecto integral, de intervención, administración y manejo a partir de un diagnóstico es el paso que se impone. Por supuesto desde una mirada dinámica del patrimonio que conjugue entorno, paisaje y arquitectura. La recuperación de sus valores de origen como casa estudio para uno de nuestros máximos compositores musicales como Alberto Williams, y un centro de interpretación de la arquitectura del siglo XX no acepta una tradicional puesta en valor material, sino que requiere convertir al lugar en un recurso pedagógico, educativo, turístico y cultural. De allí la relevancia de realizar una adecuada revitalización a nivel social, para que pueda ser vivenciada por todo tipo de público, sin restricciones.

Al igual que el arquitecto franco suizo Le Corbusier, Amancio Williams fue un ideólogo práctico, sin dejar de ser imaginativo. Al igual que el arquitecto brasileño Oscar Niemeyer, su dimensión perceptual es netamente americanista. Para Williams, el proceso de diseño era una investigación en taller, lo que le permitía resolver cuestiones incluso estructurales para posteriormente atender en profundidad la calidad constructiva de las obras. Compromiso, exigencia para con la realidad, comprensión del contexto así como coherencia para conducir el proceso lógico de diseño a partir de las partes para llegar a la totalidad.

Emplazada en dos hectáreas que integraban un parque histórico construido hacia 1915 por la familia Anchorena, el arroyo que lo atravesaba se convirtió en el eje conceptual de la obra arquitectónica en un ambiente naturista propicio, dando pie a un valioso paisaje cultural. A nivel nacional ha obtenido la clasificación más alta fue declarada Monumento Histórico y Artístico.

Tajo. *La escalera apoyada sobre el arco es eje vertebrador de la casa.*

De corrido. *El living cubre todo el largo de la casa y se vincula con el exterior a través de un ventanal continuo de 27 metros de largo.*

Piano. *Perteneció a Alberto Williams, padre de Amancio, músico y compositor.*

Relación. *Exterior e interior se comunican empáticamente.*

Parque histórico. *Dos hectáreas verdes, cuya característica principal es el arroyo que atraviesa el predio, son el eje conceptual de la obra.*

Bibliografía

Di Iorio, Graciela. Casa del Puente: Bien cultural de carácter universal que ha trascendido las fronteras nacionales. Biblioteca Central UNMDP, CICOP Argentina, 2004.

Di Iorio, G. y Herman Clinckspoor. Determinación de parámetros de aplicación para una intervención integral científica en La Casa sobre el Arroyo. Ponencia. VIII Congreso Internacional de Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación. Santiago de Chile, 2010.

Clinckspoor, Herman. Conjunto Casa del Puente. Propuesta para un Plan de Manejo. CICOP Argentina, 2005.

Fernández, Roberto. La Casa Sobre el Arroyo, Amancio Williams. Buenos Aires: Editorial 1:100 N° 5, 2010.

Merro Johnston, Daniel. El autor y el intérprete. Le Corbusier y Amancio Williams en la Casa Curutchet. Tesis Doctoral. Buenos Aires: Editorial 1:100. N° 9, 2011.

Planos

Archivo Clarín

Fotos

Claudio Williams y Archivo Clarín

Monumento Histórico Nacional. Decreto 890/2006. Protección Provincial: Código de Planeamiento Urbano, Zona Especial de Preservación.

CASA CURUTCHET LA POETICA RACIONAL

JORGE NESTOR BOZZANO

En 1928 Victoria Ocampo encarga un proyecto de vivienda a emplazarse en Buenos Aires a Le Corbusier, y al año siguiente promueve el viaje del maestro a la Argentina a través de la Asociación Amigos del Arte. En ese contexto, el maestro dicta diez conferencias y deja bocetos para un edificio de pequeñas dimensiones a ubicarse en Palermo, un conjunto de viviendas y una casa para el Tigre.

Unos años más tarde, en 1937, en el atelier de la Rue Sèvres, en París, Jorge Ferrari Hardoy y Juan Kurchan comienzan a trabajar para Le Corbusier. Allí elaboran el Plan Director para Buenos Aires, que solo será publicado diez años más tarde en la revista La Arquitectura de Hoy.

En 1947 el médico cirujano Pedro Domingo Curutchet toma contacto con Le Corbusier a través de su hermana Leonor, con el fin de encomendar el proyecto de su vivienda-consultorio en la ciudad de La Plata. La respuesta no tarda en llegar: "Su programa, la casa de un médico, es extremadamente atractivo desde el punto de vista social. Estoy interesado en la idea de hacer de su casa una pequeña construcción doméstica como una obra maestra de simplicidad, funcionalidad y armonía".

Al año siguiente eran enviados a Curutchet los planos y la sugerencia de varios nombres para la dirección de la obra, entre los cuales el comitente decide convocar a Amancio Williams.

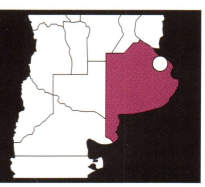
El proyecto comportaba el desafío de resolver el programa arquitectónico en un exiguo lote inclinado de 9 metros de frente por 20 metros de fondo, con excelente emplazamiento frente a una plaza que se abre al generoso Bosque de la ciudad. La vivienda debía dar respuestas a una estructura familiar compuesta por el matrimonio y dos hijas; y el consultorio médico que se complementaba con una pequeña sala de

Fachada. *Planta libre, terraza jardín y juego armonioso del brise-soleil.*

Obra
Vivienda y consultorio médico (1949)

Autor
Charles Edouard Jeanneret - Le Corbusier

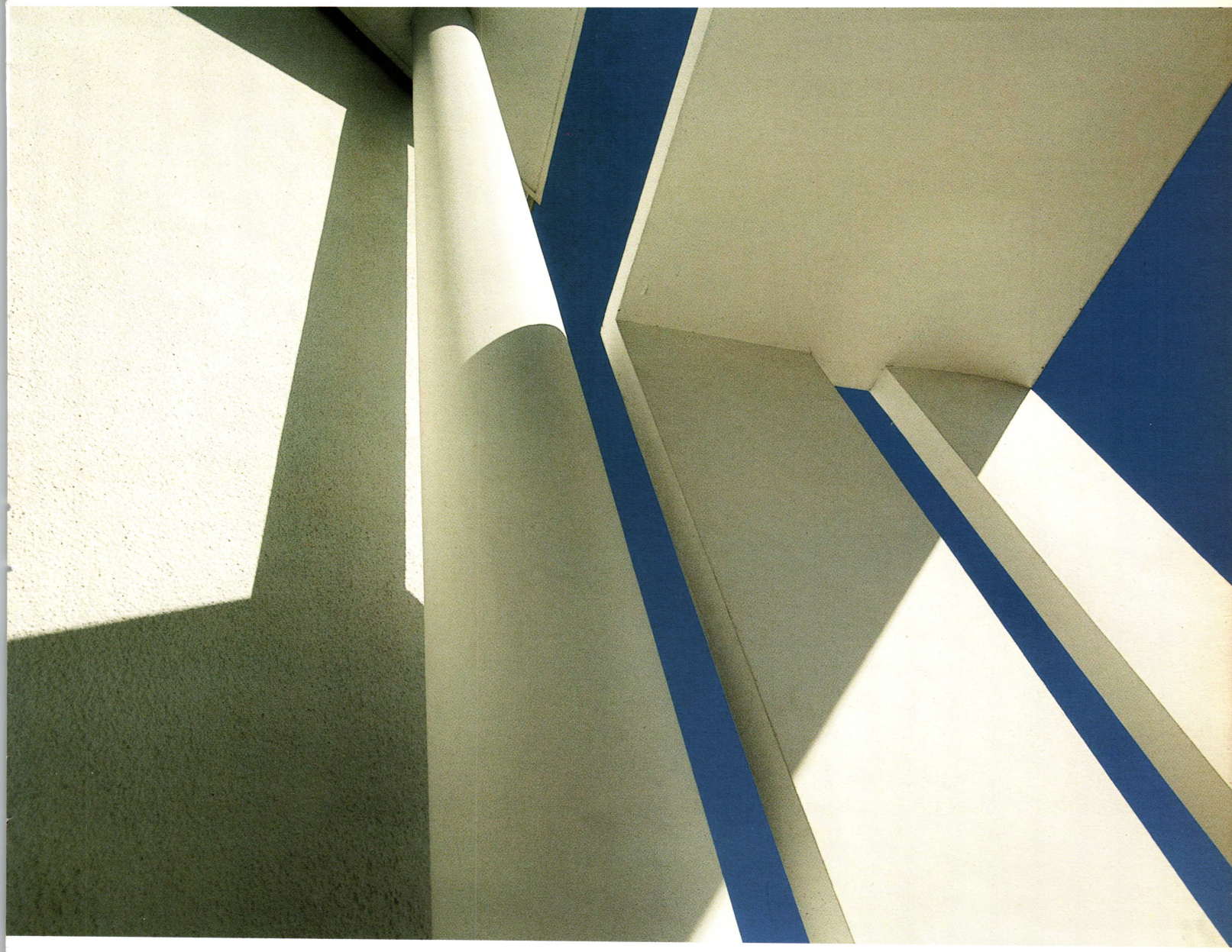
Ubicación
Boulevard 53 Nº 320. La Plata, Provincia de Buenos Aires.



internación. Ambas funciones, habitar y trabajar, debían funcionar de manera independiente; para dar respuesta a ello, el proyectista opta por dos volúmenes separados, claramente definidos. En la planta baja correspondiente al consultorio ubica el garage y el inicio de la rampa, mientras que en la parte de atrás emplaza los locales de servicio con acceso independiente; en el trayecto del sinuoso recorrido se ubica una escultura de Enio Iommi que parece ser un eco de la misma casa, orientada a reflejar el problema del espacio, el movimiento del plano, la superficie y la luz. Sobre la línea municipal y exento, se dispone el generoso marco con fuerte derrame de hormigón visto con la puerta placa de acceso; el resto cierra físicamente con una verja muy liviana de alambre tejido y borde de caños de hierro.

Traspuesta la puerta, se presenta la rampa de parapetos planos y lisos que invita a ser abordada, marcando con claridad la dirección a seguir. El primer tramo nos lleva hacia el hall de acceso a la vivienda, generosamente vidriado con carpintería de madera; el lugar solo contiene la escalera que conduce a los pisos altos. Rotando en dirección a la calle sigue la rampa que ahora lleva al consultorio con su espera y al local de internación; los dos primeros se abren hacia el espacio verde de la plaza

Rampa. *Articula las dos funciones principales y define una verdadera promenade architecturale.*



Abstracción. *Planos, volúmenes y líneas en sutil tensión.*

mediante una vasta carpintería que cierra con vidrios trasparentes en la parte alta y traslúcidos en la parte inferior. Exteriormente se protege con un brise-soleil que se separa conformando una cuadrícula ortogonal, que a su vez se articula perfectamente con la baranda-cerramiento de la terraza jardín situada en el piso superior. Volcada hacia el interior se emplaza la pequeña sala de internación, que halla aquí un adecuado recogimiento.

De esta manera la rampa articula las dos funciones principales definiendo una verdadera promenade architecturale, con un juego vistas que se abren hacia múltiples direcciones, conquistando la dimensión del tiempo y del espacio. Colabora a ello el hueco que se abre entre ambos volúmenes y en donde el propio Curutchet, siguiendo la sugerencia de Le Corbusier, planta un árbol, no sin antes consultar con especialistas de la Universidad Nacional de La Plata que proponen como adecuado para el lugar el álamo, en una especie introducida recientemente desde Italia y conocido vulgarmente como "Arnaldo Mussolini".

La construcción, recostada sobre las medianeras, se separa estructuralmente de ellas a través de un sistema de columnas cilíndricas y exentas, en las que apoyan las losas de hormigón armado.

La casa Curutchet logra un ajustado diálogo con las construcciones adyacentes, ejemplar respuesta de la Arquitectura Moderna al entorno en que se inserta.

Escultura. *Enio Iommi comparte el lenguaje de pureza y abstracción.*

Acceso a la vivienda. *Gran paño vidriado transparenta el hall y su escalera.*

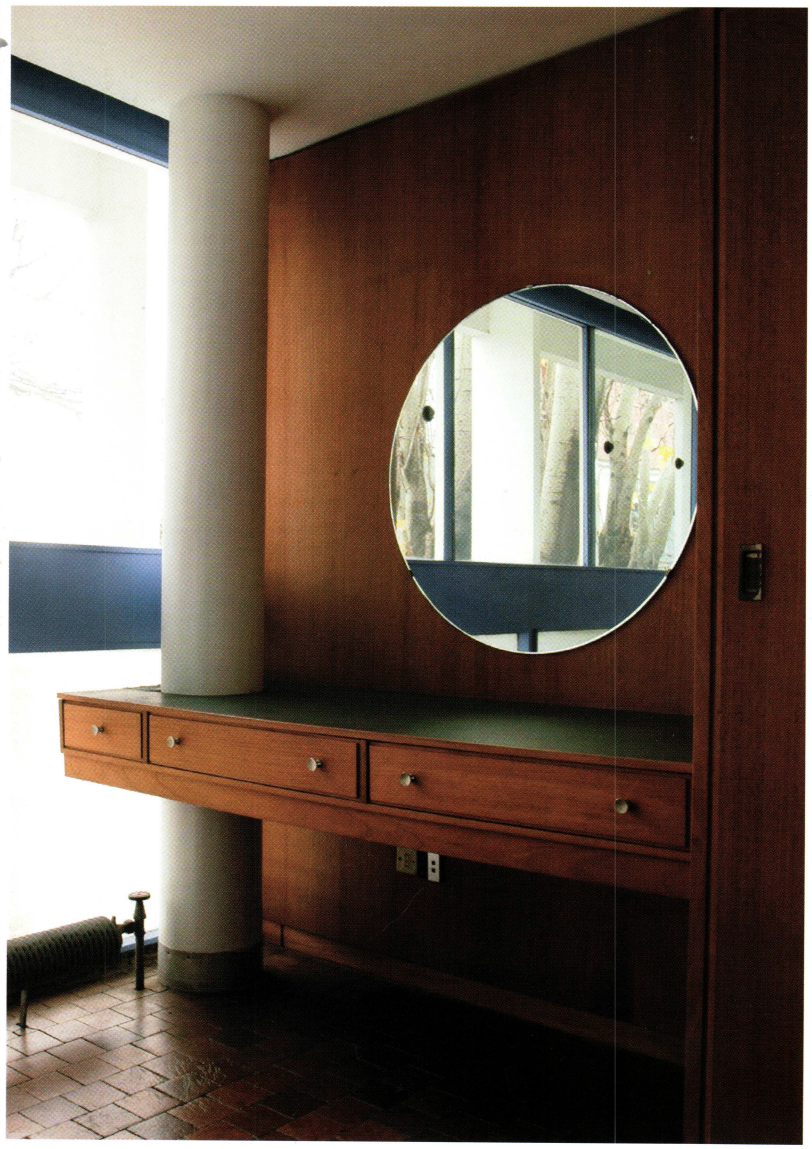
Integración. *Equipamiento y aquitectura son partes indisolubles.*

Doble nivel. *Desde el estar logra una generosa apertura y visual hacia la terraza jardín y la plaza.*

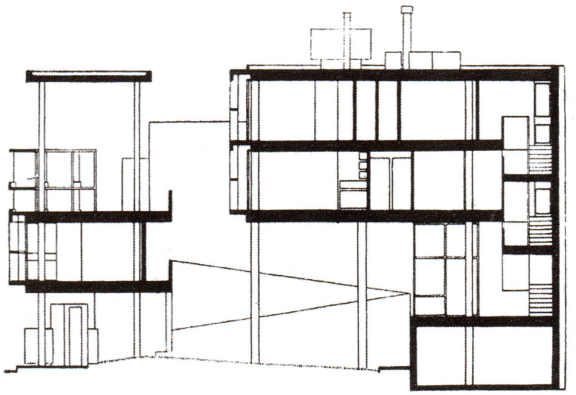
Subiendo por la escalera del hall se llega al primer piso, que se divide en dos sectores: cocina y servicios, y el living-comedor. Los muros siguen un riguroso orden que, al decir del propio autor, expresan pureza, libertad y perfección "emulando el caminar recto del hombre por la vida".

La parte social tiene un sector de doble altura que permite una relación visual con la planta superior. El mobiliario, término que el maestro sustituye por el de equipamiento, se integra de manera ajustada y precisa a los bajo ventanas o se hunde en las paredes.

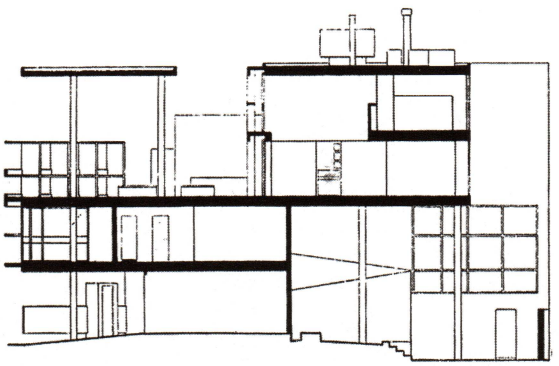
Una gran vidriera abre hacia el hueco central, entre los dos volúmenes, en busca de luz y buenas visuales. El área conecta por un paso-puente a la terraza-jardín que se ubica por sobre el consultorio, "jardín suspendido concebido para crear la parte más importante de la casa, aquella donde uno se tiende, sea al sol, como a la protección del mismo y al verde". Un sector es cubierto por un alto baldaquino sostenido por cuatro columnas exentas que sostienen la losa de cierre de forma independiente; alcanza la altura de la casa vecina, italianizante, tirada sobre línea municipal y de dos plantas. Por el otro extremo la medianera, que presenta forma escalonada y más baja, se abre a través de un vano calado a la casa lindera, entre racionalista y déco, de una planta, retirada, con jardín al frente. Así la casa Curutchet logra un ajustado diálogo con las construcciones adyacentes, ejemplar respuesta de la Arquitectura Moderna al entorno en que se inserta.



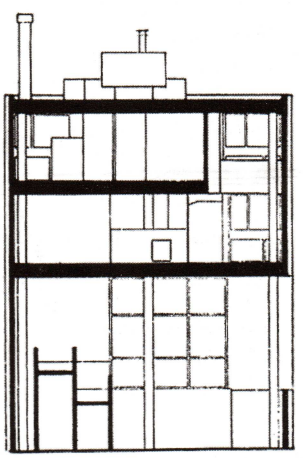
Corte. *Longitudinal.*



Corte. *Longitudinal*



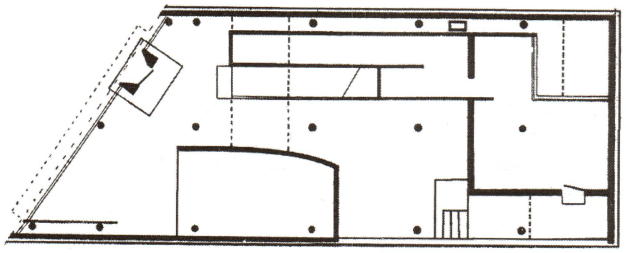
Corte. *Cuerpo posterior.*

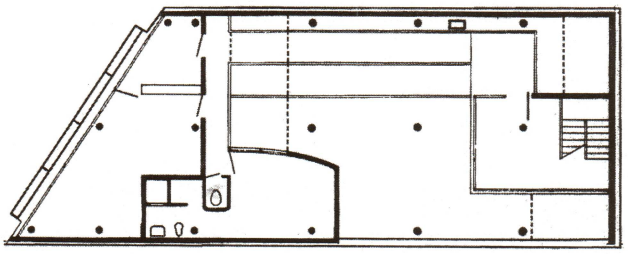


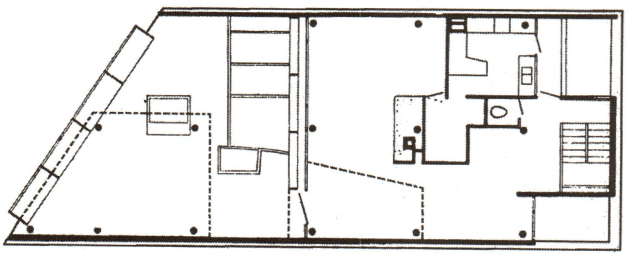
En la última planta, los dormitorios están orientados buscando aire y buenas visuales. Uno de ellos se abre hacia atrás y al doble nivel, y desde allí extiende las visuales hacia el verde lejano y presente. Como elemento de protección, una serie de tablas verticales de madera, que corren del piso al cielo raso, permiten controlar las miradas por su carácter móvil. El dormitorio matrimonial se vuelca hacia la medianera contraria y al hueco central en donde la copa del álamo muestra su máxima expresión vital. Junto a éste se ubica un tercer dormitorio claramente definido en el proyecto original, y que en el planteo definitivo exhibe una función indeterminada, al volcar uno de los lados a la doble altura del living. Las carpinterías de estos últimos, junto a las placas-parasoles poco salientes de hormigón revocado, siguen el rigor ortogonal de la fachada.

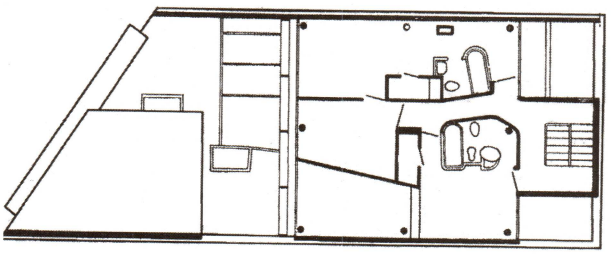
Articulan los distintos locales los dos volúmenes de los baños iluminados por claraboyas; presentan paredes de cierre que no llegan a tocar el techo y muestran delicados gestos curvos que facilitan la fluidez espacial de la planta. Las puertas placas corren o pivotan sin adherirse a la pared, ampliando con estas pequeñas actitudes el dominio de una idea. Como afirmaría Le Corbusier, "la unidad en el detalle".

Las instalaciones dan respuesta ajustada a las necesidades. Sobre los zócalos se









Planta. *Baja.*

Planta. *Entrepiso, consultorio*

Planta. *Primer piso, recepción.*

Planta. *Segundo piso, dormitorios*

exponen sin ocultamiento las serpentinas para calefacción, mientras otros detalles, como los "calienta tohallas" de los lavabos, colaboran a una mejor calidad de vida.

En esta obra, el rigor compositivo se compensa con la madurez del autor, que logra un vuelo poético y expresivo de enorme significación. Las medidas orientadas por el Modulor tienen posibilidad de desprenderse y jugar con libertad.

La materialización de la obra queda a cargo de Amancio Williams, quien renuncia a sus honorarios y se implica con afán a la tarea de preciso intérprete, que redefine y alienta soluciones que orientan a sacar el máximo ajuste a la propuesta del maestro suizo-francés. Así surgen innumerables planos, detalles, alternativas, que serán consultadas en un meticuloso intercambio epistolar. Por desentendimientos con el comitente, la dirección pasa más tarde al arquitecto Simón Ungar, para finalizar con el ingeniero Alberto Valdes. La concreción del ajustado jardín tendrá como mano ejecutora al arquitecto Nereida Bar.

En diciembre de 1955, y tras importantes retrasos, idas y vueltas, la casa estaba lista para ser habitada; la familia Curutchet lo hizo por poco tiempo. Desocupada durante años, fue restaurada en 1987 y en 1990 pasó al Consejo Superior del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires, que después de algunos

Contraste. *Las formas orgánicas de la naturaleza se contraponen a la grilla racional.*

años de inadecuada ocupación, la puso en valor, organizando visitas guiadas, conferencias, exposiciones y otras actividades culturales.

Fue declarada Monumento Histórico Nacional por Resolución Nº 2335 de 1987, y ratificada por Decreto Nº 890/2006. Protegida por la Provincia, es a través del Código de Planeamiento Urbano que se define una Zona Especial de Preservación, que incluye las construcciones colindantes y la plaza. Más recientemente fue incorporada a la Lista Indicativa de Patrimonio Mundial, junto a otras obras de Le Corbusier.

Bibliografía

Boesiger, W., Girsberger, H. Le Corbusier, 1910-65. Les Editions d Architecture Zurich, 1967.

Lapunzina, Alejandro. Le Corbusier's Maison

Baldaquino. *Esbelto, puro e ingrávido, sobre la terraza jardín.*

Curutchet. Princeton, NJ. Princeton Architectural Press, 1997.

Liernur, J., Pablo Pschepiurca. La red austral. Obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en Argentina (1924-1965). Universidad Nacional de Quilmes. Editorial Prometeo, 2009.

Merro Johnson, Daniel. El Autor y el Interprete. Buenos Aires, 1:100 ediciones, 2011.

Planos
Archivo Clarín

Fotos
Hernán Rojas y Jorge Bozzano

Protección Registro (SIP) Número 1309.

CASA ESTUDIO DE GERARDO ANDIA
EL ENTORNO VERDE FICCIONADO

JULIO MIRANDA

Gerardo Andía desarrolla su trabajo profesional a partir de los años 50 en un clima arquitectónico en donde conviven en Mendoza los estilos pintoresquistas y un retorno tardío de un Clasicismo ecléctico. Desde la década del treinta, sin embargo, Mendoza se había caracterizado por una acentuada preocupación por la obra urbanística basada en criterios funcionalistas y de interés por el paisaje urbano. Este interés basado en conceptos modernistas pone énfasis en la obra pública, que alcanzará un punto elevado en la década siguiente con el desarrollo de programas en los espacios públicos de la ciudad que terminan de definir el perfil urbano de Mendoza que hoy conocemos.

En esta ciudad aseada y visionaria, pero al mismo tiempo contenida y rodeada muy de cerca con viñedos y bodegas, Andía desarrollará en las décadas siguientes su obra.

Su patria chica, Guaymallén, departamento localizado al Este de la ciudad capital, va a ser en centro de irradiación de una producción arquitectónica que se distribuirá tanto en el corazón de la ciudad, como en los nuevos barrios y en departamentos alejados, acompañando el optimismo progresista de los años cincuenta y sesenta.

La Modernidad estaba, en esos años, presente también en los diseños: los nuevos artefactos electrónicos y el mobiliario doméstico llevaban en sí mismos el lenguaje de la Modernidad y sus referencias al arte concreto y a las vanguardias, acelerando de manera vertiginosa la incorporación de la Arquitectura Moderna, y alejando los academicismos.

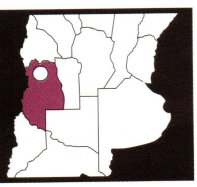
No es extraña entonces la preocupación de Andía por el proyecto integral que incluía el mobiliario, la iluminación, los artefactos musicales, personalizados en muchas de sus viviendas y en especial en su casa-estudio.

Materialidad temática. *La obra recurre a la piedra, el revoque y las rejas como recurso expresivo y constructivo.*

Obra
Casa Estudio de Gerardo Andía (1958)

Autor
Gerardo Andía

Ubicación
Bandera de los Andes 4931, Guaymallén, Pcia de Mendoza.



Toda su labor puede entenderse como una obra integral, hilvanada por ciertas configuraciones que toman como base elementos constructivos: rejas, revoques, y piedras, que son empleados recurrentemente, relocalizados, reinterpretados una y otra vez con nuevos sentidos. Este empleo de los materiales de manera temática en cada obra hasta agotar sus posibilidades, este ir y venir por las diferentes técnicas expresivas, posibilitan un campo exploratorio limitado, pero rico en posibilidades creativas, que lo emparenta con la forma de trabajo de muchos artistas plásticos contemporáneos, más que con el desarrollo profesional de otros arquitectos locales.

La toma de decisiones de orden creativo y no sólo de definición técnica, en el transcurso de la obra tiene como base la seguridad de saber que va a estar "todo resuelto" aunque no necesariamente "previsto", en el proyecto. Que los breves acontecimientos que se producen en obra son también una condición de posibilidad para la creación y deben ser aprovechados.

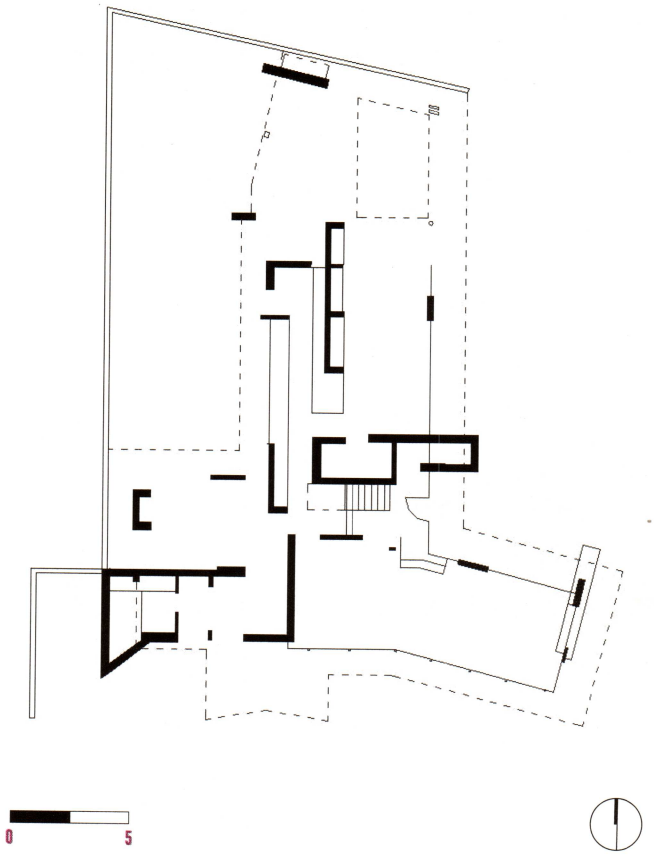
Luego, el desarrollo del proyecto se plantea desde criterios compositivos. Es a través de la mirada que Andía corrige y propone. Mirada educada desde su inclinación por las artes figurativas y su propia experiencia como pintor y dibujante.

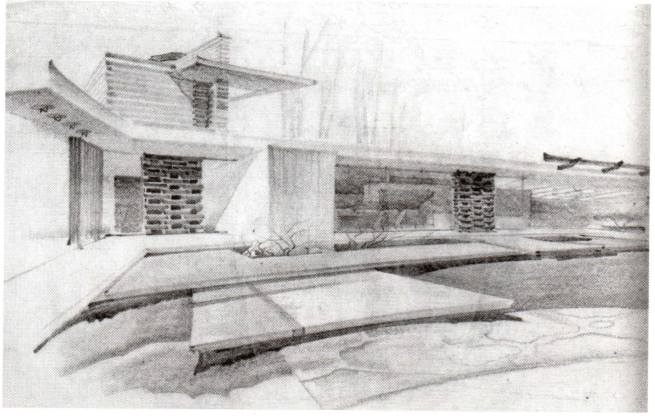
Cercana al centro de Guaymallén, en un espacio residual de forma triangular, conformado por el antiguo ingreso a la ciudad, el carril Bandera de los Andes y el nuevo espacio parquizado del acceso Este, Gerardo Andía eligió proyectar su propia vivienda-estudio en 1958.

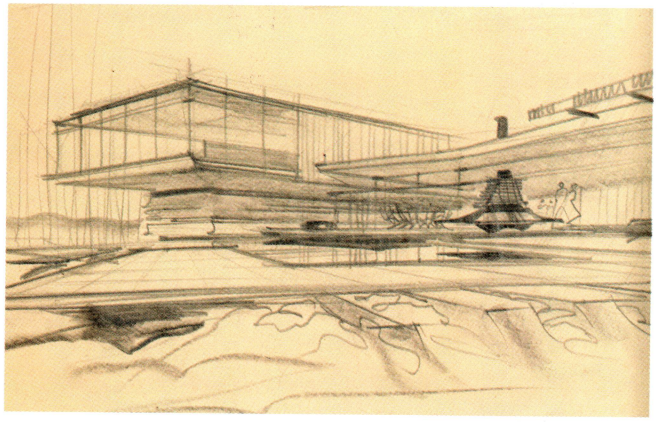
En el primer anteproyecto realizado, Andía proponía su vivienda siguiendo las pautas más convencionales sobre el asoleamiento y la zonificación. El lote, con su largo frente orientado al Norte, permitía un proyecto longitudinal de la vivienda abriéndose a un jardín delantero y cerrándose al espacio público que configuraba el nuevo ingreso a la ciudad. Pero este anteproyecto, desarrollado en detalle, es abandonado y cambiado por una nueva propuesta, más paisajística y arriesgada arquitectónicamente. En este proyecto definitivo, la vivienda adopta una geometría más abierta, que invade transversalmente el predio triangular. El lote queda dividido en dos partes, una en el sector oeste y otra en el este, atravesadas por el estar de la casa y la gran expansión de la explanada.

Geometría abierta. *El proyecto invade transversalmente el lote triangular, integrándose al jardín.*

Visuales. *A través de los ventanales el living queda rodeado de verde. Para Andía este espacio representaba el corazón social y familiar de la casa.*







Planta. *General.*

Recorrido espacial. *La gran planta libre, cuya cubierta esta sostenida por tabiques estructurales y ligeras columnas metálicas.*

Diseño y disposición. *En la planta alta el estudio sobrevuela sobre el jardín y avanza en voladizo sobre el vértice del triángulo del terreno.*

Este planteo permite varias cosas. En primer lugar, una decidida integración con el jardín de la casa, en donde la sala de estar se rodea del verde intenso de la jardinería proyectada también por Andía. La relación entre exterior e interior se intensifica y el disfrute del espacio verde que rodea las áreas sociales se constituye en el leit motiv de la obra.

En segundo lugar, al no recostarse sobre su límite sur, la casa puede abrirse también al parque público del lateral de la autopista de ingreso a la ciudad. La casa aprovecha entonces el espacio público del entorno y éste recibe a la casa sirviéndole de soporte. (En los primeros años de construida la casa, ésta se disponía libremente sin límites físicos con el entorno, hoy esa posibilidad se encuentra negada y con ello la de recorrerla visualmente desde el espacio público).

En tercer lugar, el planteo desarrollado anula cualquier posibilidad de leer fachadas principales y secundarias, el concepto de un espacio-temporal que obliga al recorrido a través y alrededor de la casa se pone de manifiesto de forma consciente y decidida, exigiendo una participación activa del espectador para poder interpretar y cerrar la experiencia estética que ofrece la espacialidad de la obra.

Todo el predio es una isla armónica, un ejercicio de equilibrio y composición que ficciona la naturaleza. Nada es natural, todo es naturalizado. El verde se dispone como surgido de manera espontánea, invasivo; trepa paredes, cubre peldaños, desconoce límites. La casa responde separándose levemente del suelo. El delicado equilibrio logrado da la sensación que va a terminar siendo invadido todo por el jardín, pero al despegarse del suelo la casa logra el reposo y la calma suficientes para mantenerse en tensión dinámica con su entorno.

El ingreso está contenido entre un muro de gran presencia plástica y el pequeño cuerpo de servicios de ladrillo blanco, pero la jerarquía es débil. Sólo la necesaria para armar un recorrido hasta ingresar y luego volver a salir a través de la terraza o el estar diario. El relato espacial es más importante que la jerarquía del ingreso. La dinámica del recorrido afuera, adentro y otra vez afuera, es más importante que el clisé del valor representacional de umbral.

La funcionalidad de la casa se resuelve con una gran planta libre cuya cubierta está sostenida por tabiques estructurales y

Equilibrio. *La obra armoniza con el entorno natural, al tiempo que responde a soluciones estéticas y recursos constructivos propios del autor.*

ligeras columnas metálicas, con vigas dentro de losa que no interrumpen las vistas hacia el exterior. Es con este recurso que estares y comedores, cocina y escritorio de apoyo se localizan sobre la planta separados por núcleos de servicios y la escalera que va a planta alta. Sólo el dormitorio principal con sus servicios no se resuelve dentro de la libertad de la planta, sino como un núcleo recostado sobre el lado sureste de la casa.

En la planta alta el estudio sobrevuela sobre el jardín, avanza en voladizo sobre el vértice del triángulo del terreno, envuelto en el verde del parque.

La forma de la planta no responde sólo al recorrido espacial, sino que el diseño y la disposición del mobiliario determina superficies y proporciones.

Tensionado por los requerimientos, pero no condicionado formalmente por él, el proyecto adquiere un plus de sentido que lo conduce hacia la construcción de una obra de arquitectura auténtica, deudora lógica de una sensibilidad epocal, pero no subsumida ni por la idea de "estilo", ni por la asimilación pasiva del entorno, ni por la retórica del discurso realista del "color local".

Un espacio de singular importancia -la gran terraza de expansión abierta al Este se convierte en la síntesis de la obra, y de ahí en más, de uso frecuente en muchos otros proyectos. Es una plataforma de avanzada sobre el jardín de reminiscencias expresionistas, una figura que asemeja una pista de aterrizaje o de baile con un programa abierto y de presencia fuerte. Un espacio social por excelencia que refleja el espíritu gregario de los habitantes. Para Andía, las reuniones familiares, las charlas de amigos, la sociabilidad, son componentes importantes en la configuración del programa de la vivienda. El disfrute de la vida doméstica tiene para Andía mucho que ver con esta relación social que la casa posibilita. Habitar no es un refugio para la intimidad solamente, sino que la vida plena no puede estar separada de lo público, ya sea de sus preocupaciones políticas o el encuentro familiar. La gran terraza es una figura retórica que permite contener simbólica y físicamente estas preocupaciones.

Un detalle muy importante a destacar son las tres chimeneas proyectadas; la primera, en el estar principal, lugar de reuniones sociales, de encuentro de colegas y amigos, aparece desde los primeros croquis y nunca se construye. La vista al jardín, su relación sólo interrumpida físicamente por los ventanales, define mejor para Andía el sentido de ese espacio que el simbólico artefacto y por lo tanto lo descarta en el desarrollo de la obra. Pero su presencia es notoria definiendo uno de los límites entre el estar diario y la cocina y en el dormitorio principal, dos lugares íntimos, de recogimiento familiar. Es como si Andía manifestara, en ese gesto, lo que es más cercanamente suyo. Y a su vez, su propia presencia arrastra, sitúa y duplica el corazón simbólico de la casa, la chimenea,

Gran terraza.
Una plataforma de avanzada sobre el jardín, de reminiscencias expresionistas, que se asemeja una pista de aterrizaje.

allí donde él se encuentra con sus valores personales más profundos y significativos, haciendo palpable la fuerte identificación con su propia creación.

Bibliografía

Helio Piñón. Curso Básico de Proyectos. Editorial UPC, 1997.

Lewkowicz, I., Ignacio Sztulwark. Arquitectura Plus De Sentido. Editor Kliczkowski, 2001.

Miranda J., Silvia Salustro. Mendoza, Guías de Arquitectura Latinomericana. Buenos Aires: AGEA, 2008.

Planos

Archivo Clarín

Fotos

Arq. Alejandro Grimberg, Hernán Rojas y Archivo Clarín, Archivo privado Andía arquitectos /Arq. Alejandro Grinberg / Julio Miranda

Escaneado de imágenes

Arq. Julio Miranda – Jimena Andía

Por su valor arquitectónico, cualidades formales y funcionales; de su novedad tipológica y la distinguida labor de su autor, se encuadra en la Ordenanza Municipal N° 1.773/1991.

CASA BENITO
EL HABITAR SEGUN SACRISTE

MARIA LAURA CUEZZO

Eduardo Sacriste dejó una profunda huella en la arquitectura moderna argentina. El valor de sus propuestas se verifica en la casa Benito, proyectada en 1980 para un matrimonio y sus cuatro hijos. Esta vivienda, al igual que otras de su autoría, responde a una tipología creada para el lote urbano característico del Area Central de San Miguel de Tucumán.

Egresado como arquitecto en Buenos Aires en 1932, Sacriste inicia un camino de búsqueda que lo impulsa a transitar distintos planos: el diseño, la enseñanza y la escritura. Participa de la emblemática Escuela de Arquitectura de Tucumán, hito en la enseñanza de la Arquitectura Moderna en la región y referente en el mundo.

Su labor en la provincia se inicia con la residencia Terán Etchecopar (1936), donde expone una impronta moderna. Luego articulará esta postura con las condicionantes ambientales, constructivas, formales y sociales del sitio. Allí radica la clave de su éxito: de paso seguro y sin grandilocuencia, su arquitectura refiere al lugar pero también a la época. Advierte con sabiduría la dinámica del tejido urbano y resuelve el problema para la parcela tipo de la ciudad, de exiguo frente y gran profundidad. Plantea una ocupación moderada del suelo y mantiene la continuidad en la línea de edificación sin alterar el paisaje urbano, pero apuesta a un lenguaje nuevo y a una forma de ocupación diferente. La funcionalidad conduce el proyecto, las circulaciones unen exterior urbano con exterior privado. Incorpora el comedor diario en el programa de necesidades y, junto a la cocina, lo concibe como el corazón de la casa. Establece la diferencia de niveles para dividir y jerarquizar espacios y, a la vez, reafirmar la fluidez espacial como conquista moderna. Su valor reside en el estudio y la resolución de las cuestio-

Eficiente y funcional. *Sacriste resolvió la ubicación de los locales más importantes en la parte posterior de la casa.*

Obra	**Autor**	**Ubicación**
Casa Benito (1980)	Eduardo Sacriste	Area central de la Ciudad de San Miguel de Tucumán. Pcia. de Tucumán.

nes ambientales, en pos del confort y de apostar a la arquitectura sostenible. Todo esto hace única la propuesta y, al mismo tiempo, extensiva a múltiples encargos.

La casa Benito, ubicada en un lote de 9 m de ancho por 57 m de largo, responde a la planta tipo ideada por Sacriste, quien plantea como premisa inicial la ubicación de los locales más importantes de la casa hacia adelante o detrás. Eficiente y funcional en su pensamiento, el autor resuelve el garaje hacia el frente con tres bóvedas de cañón corrido cubiertas con césped, una para cada auto. El efecto distintivo subyace en las marcas dejadas por las tablas del encofrado, en proximidad a la estética brutalista expuesta también en el frente de la vivienda. Este trayecto entre vereda y puerta de acceso tiene también otro propósito: generar un filtro que permita adentrarse de a poco en la intimidad del hogar.

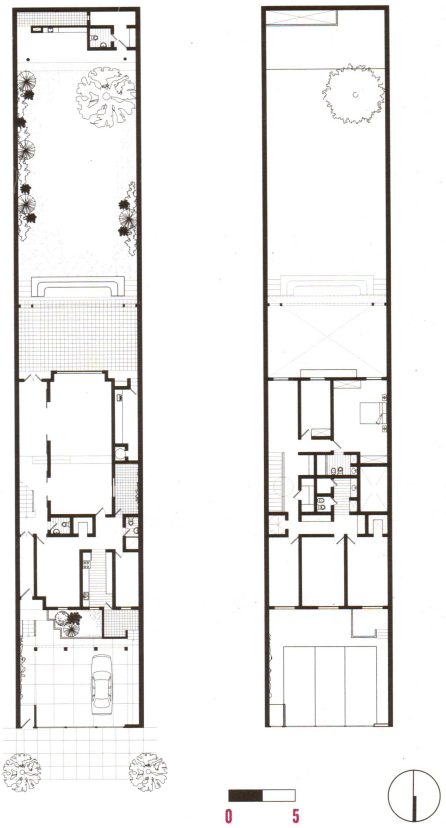
Se explota la direccionalidad marcada por la medianera este. En el plano tipo el dispositivo se denomina hall-circulación y habilita un recorrido longitudinal sin que interfiera con otros espacios. Adyacentes, se encuentran el comedor diario y la cocina, elevados alrededor de 1 m sobre el nivel del acceso. Ambos se benefician con luz directa y ventilación del Norte, y cumplen el rol de mirador y control. Aquí, un guiño a Wright, quien en sus Casas de la Pradera domina el exterior a través de la diferenciación de niveles, pequeños jardines y encuadre de las aberturas. En el extremo opuesto, el área de servicio. Le sigue un patio interno que ilumina el comedor, sirve de soporte al lavadero y posibilita una circulación alternativa entre cocina y pileta y quincho.

Hacia el Sur se ubican los locales del área social. Comedor y sala de estar, sin muros divisorios, se conectan espacialmente con la galería y visualmente con la zona de pileta y quincho. Cabe destacar el cambio de nivel: la sala de estar se encuentra 0, 50 m por debajo del comedor; así, se amplía su altura, un recurso de raíz moderna utilizado sutilmente. En la planta alta se resuelve el mundo privado de la familia con los dormitorios, uno de ellos en suite, un escritorio y un pequeño estar. La cubierta es una losa que se inclina hacia cada frente, mientras en el centro, y en coincidencia con la escalera, es plana y más baja, y posee una claraboya que posibilita el ingreso de luz cenital. El juego de planos permite dinamizar el espacio y otorga calidad formal a una planta regida por la funcionalidad.

La casa Benito es representante fiel de la obra de Sacriste y de su planta tipo. Debi-

Filtro. *Garage como espacio de transición a la intimidad del hogar.*

Hall - circulación. *Un espacio que recorre longitudinalmente la casa sin interferir con otros ambientes.*



Jardín posterior.
Se reproducen los juegos de desniveles también en los espacios exteriores.

Planta. *Baja.*

Planta. *Alta.*

do a esto, su consideración debe hacerse a partir de la comprensión de la importancia que tiene en el conjunto de viviendas unifamiliares realizadas por el maestro. Se caracteriza por su valor arquitectónico en virtud de sus cualidades formales y funcionales, de su novedad tipológica y de la distinguida labor de su autor. Por ello, se encuadra en la Ordenanza Municipal N° 1.773/91.

Así, se evidencia un significativo legado para los profesionales locales. Las soluciones están dadas en el medio donde se construye, como dice el maestro: "...mirar, observar, descubrir...".

Bibliografía

Cusa, M.I. y Javier Roig. La ruta del Movimiento Moderno en San Miguel de Tucumán. En Actas Memorias e Identidad / Itinerarios y rutas / Paisaje Cultural / Participación y Turismo / Educación. Buenos Aires: CICOP, Buenos Aires-Salta, 2006.

Sacriste, Eduardo. Obras en Tucumán. En Revista Summa N° 1. Buenos Aires, 1963.

Sacriste, Eduardo. La vivienda en el noroeste argentino. En Revista Summa N° 98. Buenos Aires, 1976.

Sacriste, Eduardo. Una cierta arquitectura argentina. En Revista Summa N° 180. Buenos Aires, 1982.

Petrina, Alberto. Eduardo Sacriste: la obra de un maestro. En Summa N° 220. Buenos Aires, 1985.

Planos
Arq. Ana María Mena.

Fotos
María Laura Cuezzo y Ana María Mena

Agradecimiento
CPN Juan Benito

AUTORES

MARIA CRISTINA AVINCETA
(Arquitecta). Ex directora del Museo de la Catedral de La Plata. Es Vicepresidenta Regional de ICOMOS (Provincia de Bs. As. y CABA). Miembro de CICOP y ADIMRA. Integró la Subcomisión de Educación de CODESI (Comisión del Sitio- Municipalidad de La Plata). Grupo Ampliado. ¨La Plata Patrimonio de la Humanidad¨ MLP.Ejerce la presidencia de Museos y Asociaciones. Es Profesora Titular Asociada de la Cátedra de Historia. Titular de la Cátedra Compresión del Arte en la carrera de Diseño de UCALP.

GABRIEL EDUARDO ASOREY
(Arquitecto) Creador del Programa Municipal de Preservación del Patrimonio Urbano y Arquitectónico de la Municipalidad de Rosario. Primer Director 1996-1999. Especialista en Planificación Urbano Territorial-FAPYD UNR. Docente e Investigador de la FAPYD UNR. Miembro CICOP, ICOMOS, ex delegado de la CNMMYLH, y signatario de la Red Urbal.

JORGE NESTOR BOZZANO
(Arquitecto y Lic. Eugenista Humanólogo). Especialidad en conservación del patrimonio. Profesor de grado en Universidades de Buenos Aires, Belgrano y Católica de La Plata; y de postgrado en las Universidades Nacional de Mar del Plata y Católica de Salta. Vocal de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos, y representante ante el Comité Argentino de Patrimonio Mundial. Investigador y autor de libros y artículos relacionados a su especialidad.

LUIS MARIA CALVO
(Arquitecto). Doctor en Historia de la Arquitectura en Iberoamérica. Director del Parque Arqueológico Santa Fe la Vieja desde 1988. Docente e investigador de la Facultad de Arquitectura-UNL. Integra la Academia Nacional de la Historia. Autor de libros y artículos sobre Santa Fe la Vieja y temas de historia y patrimonio arquitectónico.

SILVIA AUGUSTA CIRVINI
(Arquitecta, Universidad de Mendoza, 1978) Doctora en Arquitectura. Universidad Nacional de Tucumán, 2003. Investigadora del CONICET, INCIHUSA (Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales), Centro Científico Tecnológico Conicet en Mendoza, Argentina.

HERMAN CLINCKSPOOR
(Arquitecto). Diploma en Planificación y Gestión Ambiental. Miembro del Grupo de Gestión La Casa sobre el Arroyo del CICOP Argentina. Realiza estudios sobre bienes arquitectónicos y ambientales para la implementación de programas de revitalización urbana.

MARIA LAURA CUEZZO
(Arquitecta). Investigadora y docente del Instituto de Historia y Patrimonio, FAU, UNT. Ex becaria doctoral CONICET (2006-2011) y miembro del Programa CIUNT. Tesista de la "Maestría en Intervención del Patrimonio Arquitectónico y Urbano" FAUD, UNMdP y doctoranda del "Doctorado en Arquitectura" de la FAUD, UM. Sus trabajos se centran en el estudio de la conservación y la intervención del patrimonio doméstico.

GRACIELA MARIA DI IORIO
(Arquitecta). Miembro de CICOP Argentina y del ICOMOS Argentina. Directora Museo Municipal de Arte Juan Carlos Castagnino, Villa Ortiz Basualdo, 1984-1991. Vicepresidente Ente de Cultura de Gral. Pueyrredon 1995-1999. Extensión Cultural Biblioteca Central Universidad Nacional de Mar del Plata (De 1993 a la fecha). Directora de Arteforum (2000 a la fecha). Docente, investigadora.

NORBERTO FEAL
(Arquitecto e historiador). Profesor Adjunto en la materia Historia de la Arquitectura Paisajista, FADU UBA e Investigador del Instituto de Arte Americano y del Centro de Investigaciones del Paisaje, ambos FADU UBA. Miembro y Profesor del Cicop Argentina. Miembro CICOP.

ROQUE M. GOMEZ
Arquitecto, Profesor Titular de Historia de la Arquitectura III de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Salta. Asesor Honorario de la Comisión Nacional de Museos, Monumentos y Lugares Históricos; Miembro del CICOP.

LUCRECIA GUARRERA
(Arquitecta). Desde 1986, docente del CBC en la Cátedra de Proyectual de la Arq. Maria de las Nieves Arias Incollá. Desde 1993, abocada también a tareas de recuperación y puesta en valor de archivos gráficos de arquitectura generados por el Estado.

BETTINA KROPF
(Arquitecta, UNC Córdoba). Master en Restauración de Monumentos (UNAM México). Ha participado en muchas obras de su especialidad: Teatro Colón, Edificio Kavanagh, Teatro 25 de Mayo. Docente de la Maestría de Conservación del Patrimonio en la UNC.

LUIS JOSE MADIA
(Arquitecto, FUBA). Profesor universitario grado. Facultad de Desarrollo e Investigación Educativa, Universidad Abierta Interamericana. Titular de Proyecto Arquitectónico y Fundamentos de la Arquitectura Contemporánea en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UB, Historia de la comunicación visual en la Licenciatura de Publicidad de la UB.

LORENA MANZINI
(Arquitecta, Universidad de Mendoza, 1999) Doctora en Arquitectura. Universidad de Mendoza, 2009. Becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Su área de especialización vincula la conservación patrimonial y la historia de Mendoza. Sus estudios se focalizan en la lectura del significado cultural del patrimonio industrial y en la historia vitivinícola y harinera. Actualmente se desempeña en el Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales (INCIHUSA), Centro Científico Tecnológico Conicet en Mendoza (CCT Mendoza).

JUAN CARLOS MARINSALDA
(Arquitecto, UBA). Doctorando por la Universidad de Sevilla con la Tesis "La Casa Histórica de la Independencia Argentina". Desde hace más de veinte años se desempeña en la Dirección Nacional de Arquitectura, habiendo realizado estudios, proyectos y obras de conservación de Monumentos Históricos Nacionales en las regiones Noroeste y Cuyo.

MARIA REBECA MEDINA
(Arquitecta FAUDI, UNC). Máster Internacional en Rehabilitación del Patrimonio Edificado. CICOP España. Máster en Gestión del Patrimonio y Desarrollo Territorial, U. Mayor de San Simón, Bolivia- PRAHC. Docente Investigador FAUD, Cátedras de Historia de la Arquitectura I y III, Prof. Adjunto y Asistente, por concurso. Directora Museo Virtual de Arquitectura, FAUD, UNC. Miembro CICOP Argentina - ICOMOS Argentina. Asesora Honoraria CNMMyLH.

JULIO MIRANDA
(Arquitecto, Universidad de Mendoza). Beca Posgrado Centro Poiesis FADU UBA Director Dr. Arq. Jorge Sarquis. Coordinador del Programa de Posgrado en Investigación Proyectual. FADU. UBA. Obtuvo diversos premios en concursos nacionales de arquitectura: 1º premio Estación Terminal de Ómnibus de Jujuy, 1º premio Perilago de Potrerillos Mza (en proceso). Organizador y Coordinador del Premio Red Edificar 2002-2012 y de la Bienal de Arquitectura Sudamericana 2012.

MARIA ROSA PLANA
(Arquitecta) Maestrando en Conservación, Rehabilitación, Reciclaje, Mantenimiento y Restauración del Patrimonio Edificado. CICOP. Sede Argentina. Investigadora y docente de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño. Universidad Nacional de San Juan. Delegada en la provincia de San Juan de la Comisión Nacional de Museos de Monumentos y Lugares Históricos. Secretaría de Cultura. Presidencia de la Nación.

SILVIA ISABEL RICKERT
(Arquitecta, FADU–UBA, 1978). Ha cursado la especialidad en conservación, preservación y reciclaje del patrimonio urbano y rural, FADU – UBA. Entre 1994 y 1998 fue coordinadora de obras de valor patrimonial del Municipio de Tigre. En la actualidad es coordinadora técnica de la Dirección General de Patrimonio e Instituto Histórico, GCBA. Profesora adjunta de las materias Historia 3, Preservación del Patrimonio y Rehabilitación y Reciclaje de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Belgrano; y miembro del CICOP.

SILVIA YOLANDA ROMA
(Arquitecta) Magíster en Gestión del Patrimonio Arquitectónico y Urbano, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, Universidad Nacional de Mar del Plata. Docente e investigadora. Publicó libros, artículos y presentaciones en encuentros científicos sobre la temática patrimonial. Disertante invitada. A cargo del Área Preservación del Patrimonio de la Municipalidad de General Pueyrredón.

CECILIA ISABEL ROSADO
(Arquitecta, Universidad Nacional de Rosario). Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño. Auxiliar docente de la cátedra Taller Historia de la Arquitectura I, II y III-del titular Arq. Dr. Roberto De Gregorio. (2008-2012).

PERLA STRELZIK
(Arquitecta) Cumplió funciones en la Municipalidad de La Plata, en proyectos de puesta en valor de edificios patrimoniales municipales y del espacio público del casco urbano y periferia - La Plata. Miembro del CICOP y del Grupo Ampliado ¨La Plata Patrimonio de la Humanidad¨ MLP – CEPA. Integra la cátedra libre de la UNLP. ¨La Plata: Ciudad Capital¨. Profesor titular de Diseño Arquitectónico III, Facultad de Arquitectura, UCALP.

TEATROS, CINES Y AUDITORIOS

TEMPLOS, IGLESIAS Y CATEDRALES

MUSEOS, BIBLIOTECAS, CAFES, CENTROS CULTURALES

CABILDOS, CASAS DE GOBIERNO Y EDIFICIOS PUBLICOS

BANCOS NACIONALES, PROVINCIALES Y PRIVADOS

ESCUELAS, COLEGIOS Y HOSPITALES

EDIFICIOS DE DEPARTAMENTOS, CONJUNTOS Y CASAS COLECTIVAS

CASAS HISTORICAS, VILLAS Y MANSIONES

INDUSTRIAS, ESTACIONES, PUENTES Y MERCADOS

PALACIOS, RESIDENCIAS Y PETITS HOTELS

ESTANCIAS, QUINTAS Y MOLINOS

CLUBES, ESTADIOS, HOTELES Y PASEOS

POBLADOS, CASCOS URBANOS Y PLAZAS HISTORICAS

RUINAS Y YACIMIENTOS ARQUEOLOGICOS

FIESTAS TIPICAS, CULTO POPULAR, GASTRONOMIA, MUSICA Y OTROS

$39,90.-

9 789870 720980